

'AMERICAN BEAUTY'. UN INTENTO DE RECENRALIZACIÓN DEL HÉROE O EL 'ATRÉVETE CONTRA ELLAS' COMO PROPUESTA

POR MARTA SELVA MASOLIVER

MARTA SELVA MASOLIVER imparte clases de Teoría y Análisis del Film en la Universidad Autònoma de Barcelona. Es co-directora de Drac Màgic, entidad dedicada a la difusión de la cultura cinematográfica y audiovisual en el ámbito educativo. Es, asimismo, codirectora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona a lo largo de sus diez ediciones.

Bien es sabido que la estructura narrativa de un cierto y hegemónico cine clásico constitutivo de ejemplaridad, basa gran parte de su eficacia en la indiscutible centralidad del héroe. Un héroe que, arrancando de las grandes tramas clásicas, ha ido manteniendo su vigencia y funcionalidad gracias a la maleabilidad de sus atributos, que le han permitido desplazarse por las distintas narrativas que han ido apareciendo sustentadas por los nuevos soportes tecnológicos. Y así se ha producido en la gran mayoría de construcciones arquetípicas oportunamente insertas en la gran trama axial del patriarcado que las sustenta. Podríamos decir que el héroe existe porque existe una propuesta de narración del mundo entendida como una sucesión de hechos y acciones encaminadas a un fin y a la que, por tanto, se le hacen imprescindibles este tipo de figuras (condensaciones de funciones), capaces de recorrer la historia dando cuenta de la necesidad de un sistema de valores concreto por encima de otros, contra otros.

El héroe, en el escenario de las narrativas convencionales, tiene el mandato de dominar los conflictos que ponen en peligro el orden del sistema, permitiendo así la pervivencia de los valores del mismo. Controla pues ese espacio de conquista de orden físico (territorios, cuerpos) imaginario y simbólico desde el que conseguir, en el universo del relato, la aquiescencia del público, los honores de la platea, la indiscutible razón narrativa.

Como personaje protagonista y ejemplar, él ejercita sobre la narración la presión necesaria sobre las acciones para que éstas sean productivas, lleven a algún lugar mejor y sean asimilables a un concepto de acción consensuada en nuestra cultura como rentable. Por este motivo el héroe es bien recibido por un público deseoso de «acción», tras siglos de cultura que lo sostiene. La función gratificante del héroe debe parte de su eficacia a la simplicidad arquetípica y al esquematismo: bueno, atractivo, fuerte, legítimo, pero sobre todo, deseado en sus deseos... Todo ello resulta esencial para entender su pervivencia cultural desde la mítica. Otro de sus atributos, que permite desarrollos narrativos sumamente útiles, es su capacidad de generar procesos de identificación que permiten «cohesionar» consentimientos e identidades sociales, tanto en lo público como en lo privado, mediante la apropiación de la razón, en el sentido más amplio del término. De esta forma la razón del héroe se convierte en *la razón universal*, en una razón natural que lo autoriza para arbitrar sobre lo justo y lo injusto, sobre el orden y el desorden, sobre la acción y la quietud, sobre lo que es importante o lo que no. Es decir como figura narrativa, sólo es útil, si es capaz de generar transformaciones aleccionadoras ante un sistema de valores que premia determinadas organizaciones (familia tradicional, independencia masculina, propuestas civilizadoras «al estilo occidental» etc...) como finales felices donde el orden ha sido restituido frente al desorden, donde la imposición de jerarquías se ha transformado en razones de peso que nos permiten sentir un reconfortante respiro frente a un conflicto concreto

1. Siempre tiende a presentarse como apéndice o nódulo que envenena la lógica de un organismo sano.

2. Laura Mulvey, en su célebre texto *Placer visual y cine narrativo* en la colección *Documentos de Trabajo* (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo) (Valencia, Ediciones Episteme, 1988), vol.1, afirma que el placer que proporciona el cine clásico responde a los criterios de una mirada masculina, mirada que convierte al hombre en mediador de la mirada del espectador que se inscribe en la ficción a través de la identificación. Pero este placer que parece dirigido sólo a los espectadores masculinos, no es exclusivo sólo de ellos y, tal como explica Teresa de Lauretis aplicando los planteamientos de Mulvey, la movilidad del sujeto espectador permite establecer todo tipo de conexiones identificatorias que son las que han posibilitado también a mujeres e individuos alejados del modelo androcéntrico, moverse por terrenos más afines a sus deseos y aspiraciones. Teresa de Lauretis, *Alicia ya no* (Madrid, Cátedra, 1992).

3. Tal y como indica la tradición crítica feminista de la que forman parte las autoras anteriormente citadas además de E. Ann Kaplan y Mary Ann Doane.

La contundencia de la figura femenina en *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948).



(ley, desobediencia, razón de estado, experiencias de vida no reguladas, etc.). El desorden, cinematográficamente hablando, se sitúa en las periferias¹ de los nudos narrativos y desde ellas se requieren, apelan y justifican acciones correctoras que finalmente nos devuelven a un orden en el que el héroe siempre se reencuentra con la legitimidad.

Durante el desarrollo narrativo en el que se dirime la resolución del conflicto, el héroe está legitimado a transitar por estos desórdenes, y en ello hemos visto a menudo también la posibilidad de fracturar el monolítico sistema de convenciones patriarcales ya que así, muchas espectadoras y espectadores (mucho más perspicaces de lo que a veces la crítica supone) hemos podido movernos por las disidencias expresadas en ellos. No siempre la clausura narrativa de un cine respetuoso con el convencional modelo clásico resulta tan eficaz como parece en el blindado ideológico que propone. Muchas veces hemos aprendido de estos episodios narrativos que nos han puesto en contacto con el desorden y nos han invitado así a establecer empatía e incluso identificación con la transgresión a pesar de las contundentes y ejemplares clausuras².

La pregunta sobre por qué los héroes son héroes y no heroínas tiene su primera respuesta en la evidente concordancia simbólica entre un modelo narrativo y su relación con la propuesta de organización de géneros implícita por la cultura patriarcal. Esta concordancia ha supuesto, muy a menudo, dejar en meros apéndices los tratamientos 'aparentemente' centrales de personajes femeninos.

Otra respuesta la podríamos encontrar en la incompatibilidad que ofrece el modelo heroico respecto a cualquier interferencia producida por la aparición de una figura femenina. La centralidad atribuida al modelo androcéntrico, en tanto que arquetipo,

permite pocos matices o complejidades y por tanto la intervención de una figura femenina con suficiente entidad, supone forzar el diálogo con una serie de variables que provocan una indefinición insoportable para un discurso que juega imperativamente la carta de la simplicidad y la contundencia. Existe también un tercer aspecto que merece destacarse y que aparece a menudo en el tratamiento de los personajes femeninos, cuando se pretende construirlos dentro de los parámetros de la convención patriarcal. Trasladarlos hacia la androginia, atribuyéndoles aspectos específicamente asociados a los caracteres de este héroe patriarcal omnipresente. Así, lo femenino, o bien tiene un tratamiento subsidiario, o bien es el resultado de una operación de arquetipización masculinizante³.

4. Teresa de Lauretis,
*Estética y teoría feminista:
reconsiderando el cine
femenino* (Sevilla, Museo de
Arte Contemporáneo/Libro
100%, 1993).

Salirse de estos márgenes conlleva un ejercicio de explícita disidencia narrativa que no siempre consigue el respaldo de las audiencias, ni mucho menos el de las productoras. Por tanto, tal como indica Teresa de Lauretis,⁴ la inmensa mayoría de filmes estructurados en torno a las proezas de los héroes consideran implícitamente a las audiencias como audiencias masculinas (estén éstas formadas por hombres, hombres y mujeres o mujeres) en su mayoría heterosexuales y de raza blanca. Porque el pacto de ficcionalidad se produce en relación a los órdenes patriarcales.

Las variables a este modelo hegemónico, las disidencias activas o pasivas están a su vez presentes, como ya hemos dicho, en los nudos dramáticos, aunque su función esencial sea la de disolverse y perder la razón que las ampara. Cambiar el signo de esta aparente predestinación cultural ha sido el objeto de trabajo de muchos y muchas cineastas que, algunas veces sólo ante la propuesta argumental y otras también mediante la distorsión de los cánones narrativos o del lenguaje naturalista, han ofrecido nuevas experiencias de recepción que, leídas atentamente, ofrecen propuestas distintas de entender los órdenes y libramos del compromiso adquirido por la presión de la cultura hegemónica.

Estos trabajos cinematográficos divergentes tienden a disolver los procesos de identificación en los que el cine industrial basa su eficacia y promueven una relación distinta entre espectador/a y texto fílmico donde la distancia permite abordar un proceso de reflexión narrativa que nos sitúa, en tanto que audiencia, en un lugar de recepción más creativo, más abierto y por tanto menos totalitario o blindado.

Normalmente, los y las autoras de estas producciones dejan entrever la relación entre su ruptura representacional y la ruptura con el orden social en la que lo relativo a la construcción de género resulta, cuando menos, enunciado. En la mayoría de estos films, la centralidad del deseo masculino/patriarcal, legitimado en base a un sistema de valores que lo defiende como elemento dinámico justificativo de las acciones del héroe, se desprende del ojo del espectador/a como una retina enferma y en su lugar emergen a menudo visiones borrosas de un mundo en sombras, mucho más concordante con la capacidad de conocimiento que podemos tener de nuestra realidad, que

nos exigen una participación interpretativa no sólo ilegítimada por la institución hegemónica sino denostada reiteradamente.

La polarización del mundo entre hombres y mujeres no es un efecto resultante del feminismo (que por otra parte siempre ha tenido como objetivo la mediación y la disolución de este conflicto, aunque interesadamente se haya querido ver al revés) sino de una cultura patriarcal que ha negado la existencia productiva a todo

lo que no fuera como ella (mujeres y hombres). De una cultura que ha insistido en la dicotomía como un lugar de enunciación privilegiado (buenos/malos, desarrollados/subdesarrollados, centro/periferia, trabajo doméstico/trabajo productivo, cultura/subcultura...), que nos ha impedido acercarnos a la experiencia de complejidad de



**Polarización tradicional
de los opuestos en la
cultura patriarcal en
Rebecca (Rebeca, Alfred
Hitchcock, 1940).**

conocimiento del mundo en el que vivimos o creemos vivir y de las relaciones humanas que en él se practican o pueden practicarse. Precisamente, la experiencia del conocimiento complejo estimula la discrepancia productiva ya que propone superar la falsa armonía que la relación bipolar proporciona a los opuestos (centralidad *versus* subsidiaridad). En la visibilización de las desarmonías se encuentran afortunadamente algunos de los caminos de superación de las situaciones confrontadas que parecen erigirse como destinos.

La creación cinematográfica, por su participación como discurso cultural en la construcción de un imaginario social, juega un papel pedagógico predominante en nuestra percepción del mundo, ya que ofrece miradas sobre el mismo que significan propuestas concretas de medirnos y estar en él, y que se suman a las otras experiencias vitales. La experiencia pura y universalizable es inexistente, tal como han demostrado los estudios de antropología cultural, pero por este mismo motivo nos parece oportuno recordar que, a pesar de que los modelos cinematográficos industriales se han impuesto hasta ahora como universales, no pueden ser entendidos si no es como construcción ideológica, por más que su apuesta naturalizadora pretenda ocultar esta construcción. Por otra parte, la existencia de un modelo representacional casi indiscutido desde los propios escenarios donde actúa y desde los que se espectaculariza, no justifica su impunidad, aunque en la lógica de los productos de éxito se pretenda establecer una relación estrecha entre éstos y la «ausencia de ideología».

Más bien abre, a nuestro entender, cuestiones y preguntas respecto a qué función cauterizadora cumple este modelo en relación a los conflictos de los que dice hablar. ¿De qué forma propone afrontar, mediante la narrativización de estos conflictos, los desórdenes que, por otra parte, le son tan necesarios para la consecución del final restitutivo de la hegemonía del héroe/orden? ¿Cómo se organiza la purga de personajes útiles a la narración por su conflictividad en las tramas argumentales? ¿Cómo son despedidos de la narración mediante castigos ejemplares (muerte, humillación, condena)? ¿Qué construcción modélico-arquetípica vertebran sus identidades y qué función social ejemplar pretenden cumplir?

Poder delimitar los campos ideológicos subyacentes al texto fílmico relativos al género resulta productivo, sobre todo en determinado tipo de producciones que pretenden ocupar, desde la apariencia, un espacio de crítica social, económica, cultural y política, y se revelan en el fondo como incombustibles defensas de los valores patriarcales. La utilidad del análisis se orienta en comprender la función social de unas propuestas narrativas que basan su eficacia en introducir retazos de realidad, y mantener con ésta una analogía visual, social y cultural suficiente para renovar el pacto entre audiencias y cine. A nuestro entender, el feliz encuentro entre modo de representación institucional y disidencia social, salvo alguna fugaz aparición, ha pecado más de pretensión comercial que de verdadera transgresión⁵.

Un ejemplo de esta apariencia, de este *look*, es el film de Sam Mendes, *American Beauty* (1999). Galardonado con cinco Oscars (a la mejor película, al mejor director, al mejor actor, al mejor guión original, a la mejor fotografía), el film no puede sino dialogar con la tradicional crítica al modelo de vida de las clases medias/altas de los barrios residenciales de determinadas ciudades americanas. Es un diálogo que se supone habría de producirse, aunque resulte difícil prever que se comprenda históricamente, en el marco del *fast-food* audiovisual, a pesar de la continua presencia en

5. Entendería como transgresión aquella operación que desordena las estructuras y convenciones en aras a construir nuevas producciones significantes que no se presenten como confortables a la antigua visión propuesta normativa, ni pretenda crear nuevos universales totalitarios.

nuestros monitores de televisión de series cuyo tema sea precisamente este espacio de convivencia. Lo cierto es que la pretensión del film va más allá. *American Beauty* propone un acercamiento, sustancialmente menos edulcorado, menos posibilista, más ácido, a los intrincados mundos familiares que se esconden detrás de estos setos que pueblan sus paisajes urbanizados. Su causticidad, su aparente crítica, arranca de una propuesta encendidamente orientada a poner en escena los perversos mecanismos de intereses que mantienen adosadas a estas unidades familiares, donde el azucarado amor, el orden de la satisfacción por el consumo, la amable vecindad, distante pero proclive a la solidaridad, brillan por su ausencia, detrás de una siniestra capa de aparente perfección casi publicitaria. El mérito aparente de los guionistas Mendes y Alan Ball consiste en mostrar los restos del naufragio de un modelo de vida totalmente inoperante para conseguir una consciente vida feliz. Ciertamente, el film empieza proponiendo una necesaria vuelta a la conciencia sobre lo que se entiende como formas de vida, trabajo y relaciones gratificantes, alejadas del sinsentido de las exigencias que marcan el éxito profesional o social.



Kevin Spacey como Lester en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

El film arranca con una declaración de principios totalmente directa y aparentemente desenfadada donde el personaje define su pírrica posición en el mundo mediante una propuesta de complicidad que es un claro ejemplo de lo que Teresa de Lauretis dice cuando habla de la implícita consideración de las audiencias como masculinas: «...Me llamo Lester, éste es mi barrio, ésta es mi calle, ésta es mi vida... dentro de un año estaré muerto... aquí me tienen cascándomela en la ducha, el mejor momento del día... a partir de ahí todo va a peor [...] Y ésta es mi esposa Carolyn. ¿Se han fijado que el mango de sus tijeras? hace conjunto con las flores...sólo con verla me agoto». La crisis a la que se enfrenta el personaje es la del individuo que ha dejado de lado toda relación consciente con sus deseos y haberse dado cuenta de ello. Y el film se convierte en un

rosario de aspiraciones que el personaje va a querer recuperar para reencontrar el protagonismo perdido en su vida y, por extensión, en la vida de los demás.

Estos demás son su mujer, su hija y su trabajo. El tercero lo despacha en un santiamén mediante una pretendidamente ingeniosa maniobra de chantaje en la que amenaza con acusar de malversación de fondos al presidente de la empresa para la que trabaja a cambio de una importante indemnización por despido. El motivo, no poder soportar la falta de reconocimiento que sufre en su ambiente laboral. Ha dejado de ser considerado el brillante creativo que era y ante la presión de un impresentable «experto en eficiencia», decide finiquitar su vida profesional de éxito y postularse como vendedor de hamburguesas. Esta decisión irrumpirá en su vida conyugal con toda su fuerza provocando la enérgica reprobación de Carolyn, su esposa, que desde el principio le retrae su irresponsabilidad frente a los compromisos económicos que ambos han adquirido para mantener su estatus y visible posición social. A partir de este momento Lester empieza el sabotaje y ridiculización de su mujer. Sabotaje vital al obligarla a

descabalgarse de este sistema de vida cuando él lo considera oportuno, exigiendo una revitalización de su relación, según sus deseos, para facilitarle su camino de reencontro personal. Al no acceder a ello, Carolyn se verá sometida a continuas vejaciones psicológicas y físicas narradas esencialmente por el relato «personal», subjetivo, de nuestro héroe destronado. Lester ha visto claro que su centralidad (relativa) en el mundo del capitalismo salvaje (nunca nombrado como tal, por otra parte) le ha sido arrebatada, entre otras, por aquellas personas a quienes se les ha exigido incorporarse si querían participar del reparto del pastel. Su ambición personal y profesional tiene



Angela (Mena Suvari)
protagoniza las
fantasías de Lester en
American Beauty (Sam
Mendes, 1999).

que dialogar con otra ambición, la de Carolyn, y la imposible asunción de esta otra identidad, que aspira también al lugar central, lo lleva a descabalgarse aparentemente de su papel.

A partir de que Carolyn se revela como personaje que, de forma explícita no asume los deseos del protagonista, resulta denostada y ridiculizada, por la forma y el contenido del relato, en cada uno de sus episodios: Carolyn asistiendo a una fiesta de vendedores inmobiliarios con su marido Lester como acompañante y coqueteando medio ebria con un líder de ventas al que ella admira; Carolyn, histérica intentando vender una casa sin conseguirlo; Carolyn pendiente de las manchas de su sofá de diseño en el momento en que Lester, nos-

tálgico, prevé con ella un encuentro íntimo; Carolyn salida de sí en el primer encuentro sexual con su competidor en la venta de casas; Carolyn intentando mantener un cierto orden doméstico de forma obsesiva y promoviendo escenas de encuentro entre su marido y su hija, que no son atendidas ni por una ni por otro; Carolyn excitada mientras asiste a un local de tiro para descargarse de la tensión de su profesión; Carolyn descubierta en su pírrico adulterio por Lester mientras va a tomar con su «amante» una hamburguesa, y finalmente Carolyn destrozada por el abandono de éste escuchando atenta los consejos de un psicólogo radiofónico que insiste en convencer a una potencial audiencia femenina para que se nieguen a ser víctimas. Frente a la construcción histriónica del personaje de Carolyn, la razón evidentemente está del lado de Lester y tiene como resultado la asunción de su crisis como LA CRISIS. El relato polariza el enfrentamiento con su mujer y lo convierte en el eje de su desgracia, con lo cual queda legitimado en cada una de las acciones que el guión le prepara para redimirse: dedicarse al deporte, fumar porros, desear insistentemente a las amigas de su hija, comprarse el coche que siempre ha deseado y descabalgarse de cualquier responsabilidad

para pasar a ser una víctima que tiene de antemano justificadas todas sus acciones. La eficacia del relato en *off* es claramente visible, en tanto que actúa como contrapunto de cada una de las acciones que podrían ser tildadas de «políticamente incorrectas», justificándolas por la desatención de la que es objeto por parte de su entorno familiar.

La relación con su hija, por otra parte, está llena de desprecio, debido a su insistente interés por las amigas de ésta. El film, de hecho, comienza con una declaración de Jane en la que reclama un padre normal y no un «capullo que se mancha los pantalones cuando traigo una amiga». Esta declaración es una muestra más de la incompreensión de la que es objeto nuestro «héroe», ya que esta inclinación tiene su causa en la insistente y violentamente descrita desatención sexual de que es objeto por parte de su mujer. Lester se encargará, en el privilegiado espacio del relato en *off*, de recordarnos los verdaderos motivos de su aparente indiferencia paternal, ya que considera a su hija también como producto de un sistema de consentimientos que la han alejado de él, a pesar de su íntima preocupación por su bienestar real, supuestamente mucho más íntegra, que la que tiene su madre, ya que ésta se preocupa simplemente de que Jane cumpla sus expectativas de socialización convencional.

Poco a poco, el film va cerrándose alrededor del deseo de Lester por Angela transitando por un conjunto de fantasías de seducción de ella hacia él que lo llevan a considerarse de nuevo «deseable». El carácter claramente paidófilo de estas fantasías ha calado por lo visto bien hondo y ha sido captado y «perfectamente asumido» por algunos creativos que han realizado, inspirados por éste, algunas campañas publicitarias como las de Canal Plus y Frigo, en las que se interpela a los consumidores a que se atrevan con «ello», es decir a «poseer» a una adolescente, asociando el acto de consumo de estos productos a un acto de transgresión que pasa por la incitación metafórica a la posesión sexual de la menor. Ambas empresas juegan a desafiar los tabúes impuestos por lo que se ha divulgado como «políticamente correcto», entendido como un conjunto de medidas coercitivas que parecen impedir, según se entiende por parte de determinados ámbitos, el libre y rico desarrollo de una masculinidad productiva. Ello supone, por parte del film y de la mano de su personaje central, un desafío a las medidas reguladoras de convivencia propuestas a partir de la necesidad de reconocer los derechos de quienes están en franca indefensión frente a los abusos patriarcales. *American Beauty* se presenta como un discurso sobre la crisis del sistema, pero se queda a medio camino, de tal forma que resulta patético en su fulgurante y aparente enunciado ya que reduce su análisis a pegar donde menos duele, a pasar factura a quien resulta más fácil de cobrar, sin atreverse en serio a cuestionar el verdadero núcleo de las frustraciones del personaje, que consisten básicamente en su incapacidad para entrar en relación con el mundo de una forma interactuada. Mendes acaba por cerrar un relato en el que reclama una vez más atención preferente para su héroe, al que justifica desresponsabilizándolo de las terribles consecuencias causadas por la constatación de que ha sido desplazado del centro hegemónico en el que se encontraba. Su propia muerte física puede entenderse como algo mucho más temido, la muerte simbólica, y desde ella reclama que todos cambien para que en definitiva no se produzca la pérdida de su poder.

Este Lester, encargado de llevar el relato hasta sus últimas consecuencias, se nos presenta a lo largo de todo el film hablando desde ese más allá, un lugar donde el

héroe puede ejercer su magisterio mítico. Como el profeta o el adivino que advierte, la palabra adquiere así un valor casi sagrado. Su «verdad» (y el consenso de los Oscars puede interpretarse como una clamorosa aceptación), pretende estar por encima de la coyuntura y remitir a consensos más universales. Pero lo cierto es que «su verdad» está totalmente alejada de la trascendencia que su lugar evoca por efecto de los recursos narrativos, estilísticos y formales a los que recurre.

Siempre desde esta primera persona, el film nos habla de la sexualidad del protagonista, con la pretensión de recuperar su centralidad, evocándola con toda solemnidad en oposición a la grotesca actuación sexual de los personajes femeninos, con objeto de proponer esta identificación con un deseo patriarcal colectivo y restituir el orden necesario del bienestar. Gracias al eclecticismo del personaje, sus palabras oscilan entre la proximidad y la lejanía, nos resultan próximas y veraces, pero a la vez lejanas e inverosímiles. Queda investido con todo el poder de los héroes clásicos pero con la tintura de banalidad necesaria para resultar totalmente cercano a nuestros límites y deficiencias. Su grandeza se subraya paradójicamente a partir de los aspectos más ordinarios y mediocres de su cotidianidad. Tal hibridación tiene la función de conseguir mayor proximidad con las audiencias, una complicidad acorde con las propuestas de amplio consumo audiovisual que en los últimos tiempos utilizan cada vez más ese juego de sobresignificaciones que caracteriza el kitsch.

Queda investido con todo el poder de los héroes clásicos pero con la tintura de banalidad necesaria para resultar totalmente cercano a nuestros límites y deficiencias. Su grandeza se subraya paradójicamente a partir de los aspectos más ordinarios y mediocres de su cotidianidad. Tal hibridación tiene la función de conseguir mayor proximidad con las audiencias, una complicidad acorde con las propuestas de amplio consumo audiovisual que en los últimos tiempos utilizan cada vez más ese juego de sobresignificaciones que caracteriza el kitsch.

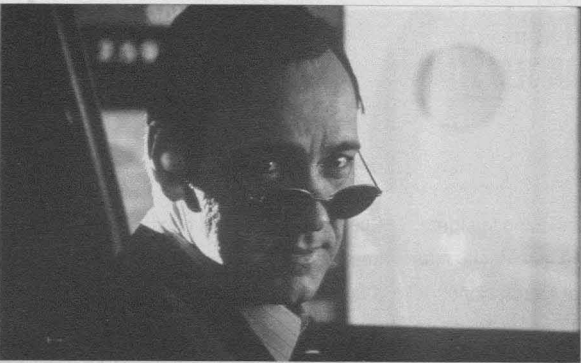


Anuncio de Canal Satélite Digital que utiliza la fantasía de Lester en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

Bajo su apariencia inofensiva *American Beauty* es además un panegírico de la violencia. La violencia, como forma coercitiva e invalidación del contrario o la contraria, como ocurre en este caso, es una de las prácticas recurrentes en el relato patriarcal y en el caso del film comentado adquiere proporciones alarmantes, precisamente por su banalización. El uso que hace Lester de la amenaza o violencia psicológica frente a todo lo que se le pone por delante e intercepta sus deseos, tiene un tratamiento del todo convencional al estar asociado consubstancialmente al conflicto en general y más aún, al conflicto identitario de un determinado arquetipo viril. La operación narrativa se encarga de naturalizar el paso de una fase de indignación o crisis, a otra de agresión (psicológica o física), como si fueran partes indisolubles de un mismo proceso de *necesaria autoafirmación*. Y ésta es todavía más contundente si observamos que no aparece en ningún momento, ni por asomo, ni una pequeña autoinculpación, ni tampoco arrepentimiento alguno, por parte del personaje. El tono violento del film, que no recordamos haya sido comentado en ninguna crítica, es una constante que además permite acorrallar, ridiculizar, abatir, y *provocar la pérdida de la razón*, en el sentido más amplio del término, al verdadero antagonista de Lester: su esposa Carolyn, personaje que condensa las causas de su desastre vital. La intimidación a la que Lester somete a Carolyn, aparentando toda permisividad pero no dejando de meter las narices en todos los aspectos de su vida, comporta en primer lugar una descalificación de sus deseos, ya que la respuesta que ella ofrece jamás cuenta con la mínima consideración para ser valorada. Al definirla como una

Annette Bening como
Carolyn en *American
Beauty* (Sam Mendes,
1999).





American Beauty (Sam Mendes, 1999).

egoísta-oportunista, puesto que no se suma a los deseos de infantilización de su marido, queda desde el principio deslegitimizada en sus reacciones. La agresividad recurrentemente viril de Lester y la reacción peyorativamente miedosa de Carolyn se asocian productivamente dentro de la lógica narrativa y construyen, justificándola, la incapacidad del personaje femenino, baza fundamental para parodiar su independencia, junto a las consideraciones que el desarrollo argumental va

desgranando a lo largo de la presentación de los personajes.

El film, si bien parece elaborar un retrato de la crisis de las relaciones (sociales, laborales y familiares), y promete en el inicio una desenfadada y aguda mirada sobre las convenciones que organizan estos mundos, se acaba convirtiendo en un puñetazo encima de la mesa para volver a lo más equivoco y convencional de nuestra cultura anterior: el lugar en el que la obligatoriedad binaria defendía unas posiciones jerárquicas que hacían indiscutibles las hegemonías del poder patriarcal. Es una película que detrás de un aparente discurso transgresor acaba apelando a un orden en el que lo privado se organizaba entorno a unos deseos legitimados como hegemónicos, encubriendo bajo una pauta sentimental confusa, lo siniestro que contenía.

El recurso final a las imágenes de la infancia de Lester, la mano de su abuela, su hija de pequeña e incluso de su esposa Carolyn, joven recién casada, ilustran este miedo a enfrentarse a lo siniestro del pacto patriarcal y a la nostalgia por un mundo de apariencias, mucho más vivibles para unos que para otros y otras, que se había fraguado gracias a un imaginario de felicidad de «foto», de «puro look», y resumen el sentido final de esta pirueta que es *American Beauty*: un intento desesperado de impedir el descrédito de ese héroe que ha poblado tan a sus anchas los espacios centrales de nuestra cultura.

ABSTRACT. Following the history of the representation of the traditional hero, the author tries to demonstrate how this figure has controlled the narrative action and has assumed the functions that regulate the story that organised the patriarchal culture. The features of this character are based upon the simplicity: the cultural Western archetypes and the elements that provide the identification. With the redefinition of the traditional narrative roles during the 20th century, the processes of construction and identification have gone through a breakdown with the methods of representation of the traditional order. However there are narratives that have maintained these traditional spaces that hide the binary oppositions (good/evil, developed/undeveloped, centre/periphery, culture/subculture, etc.) through a redefinition of the representation than keeps the same contact with these principles. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) is a good example of this point. In spite of the film appearance, that seems to criticise the loss of values in the American middle-class, the construction of the main character involves the affirmation of the traditional hero that asserts this forgotten ethics by devaluating the images of his wife, daughter and job that emerge as clear oppositions to his renovated logic. To sum up, Lester, this main character, recovers the most important ingredient of the patriarchal status: his telling of his own story in an omniscient tone shows that he constitutes the place where the Reason is. ■