

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
El mirador mirado

Autor/es:  
Montiel, Alejandro

Citar como:  
Montiel, A. (2000). El mirador mirado. La madriguera. (26):71-71.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41854>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## El mirador mirado

**American Beauty**

**Sam Mendes**

EE UU, 1999

En 1906, *Three American Beauties* (película coloreada de la compañía Edison) mostraba, en menos de un minuto, cuatro planos que se sucedían mediante fundidos encadenados: el primero, una gran rosa roja; el segundo, un plano medio cercano de una mujer con una rosa roja; el tercero, la ondeante bandera norteamericana con barras rojas; el último estaba cuajado de estrellas. Un plano, se dijeron, es igual a una idea; con cuatro ideas, tendremos un discurso; y así la imagen, que nació denotativa crisálida, mudó en simbólica mariposa.

En 1941, *Citizen Kane* (Orson Welles) desató la polémica al burlarse irreverentemente de un magnate, pero no menos por el hecho de que la confusa historia serpenteaba de manera no lineal. El propio Stroheim, que felicitó con magnanimidad al nuevo genio maldito de Hollywood, se preguntaba a qué venía tanto cambiar de narrador y tanto flash back caprichoso: confesaba que durante la primera media hora no había entendido nada, aunque luego se rindiera ante su arrolladora originalidad.

En 1950, Billy Wilder había rodado, para *Sunset Boulevard*, una escena inicial en la que varios cadáveres departían en la morgue y contaban sus respectivas historias, aunque, finalmente, como se sabe, el narrador diegetizado fue uno solo, un gigoló muerto o, si se quiere, algo todavía más irónico y autoflagelante: un guionista muerto.

La reciente *American Beauty*, una

brillante variación del subgénero *teen-pic* que se esfuerza en poner un pie fuera de lo convencional, tiene algo de esas tres películas. Como aquella que llevaba título similar a principios de siglo, habla de las *bellas rosas de la pasión*, aquí violentamente rojas como la sangre; y habla también del sexo y de la patria. Pero el cóctel, esta vez, sale *molotov*: las *bellas ideas* de la familia y de la patria estallan en mil pedazos. Si no fuera por la marihuana, parecen querer contarnos en su primera película el británico Sam Mendes (1965) y su guionista Alan Ball, ¿cómo amar y vivir en un país donde las gentes están tan desquiciadas? Ricky Fitts (Wes Bentley), el *camello* que supuestamente está mal de la chaveta, es el único no obsesionado por el sexo. Según declara, sólo tiene curiosidad. Es decir, es un *mero voyeur*. Los demás, supuestamente cuerdos, ofrecen un espectáculo *patético*. El padre de Ricky (Chris Cooper), un coronel homófobo de convicciones nazis, resulta ser un secreto y vergonzante homosexual. Lester Buruham (Kevin Spacey), que ha suspendido desde hace algún tiempo sus relaciones conyugales con su esposa Carolyn (Anette Bening), oscila entre el onanismo y la pedofilia, mientras ella se entrega a un euforizante adulterio. Angela (Mena Suvari), la fascinante *cheerleaders*, es, a nuestro juicio, la más perversa: jactanciosa y reprimida, se trata, en realidad, de una virgen inconfesa. ¿Y Jane (Thora Birch), hija de Lester y Carolyn? Puesto que está enamorada de Ricky, el *voyeur* ¿cómo puede complementarse con él? Naturalmente, convirtiéndose en una *exhibicionista*. Para encender tamaña traca, el film echa mano con gran habilidad pirotécnica de toda una serie de variaciones de la focalización narrativa.



Como *Citizen Kane*, empieza ofreciendo una enigmática pista que presagia un relato que no se contará, y arbitra luego, inesperadamente, *nuevos* narradores. Como *Sunset Boulevard*, aquí es un difunto quien cuenta lo ocurrido meses antes de su asesinato, aunque luego la cámara cuenta lo que quiere, mediante una enunciación impersonal y omnisciente, y no lo que el fallecido sabe. Para más inri, la cámara cinematográfica se duplica en cámara de video, y a menudo el espectador-voyeur mira desde el punto de vista de Ricky, el *voyeur*.

Alguien dijo que hay que mirar mucho para aprender a ver, y esa es la evidente vocación de Ricky, el *colgao*, el loco, cuyo *punto de vista* (visual y moral) se adueña *ideológicamente* de la narración, aunque al final devuelve la voz a Lester, el muerto, y las penúltimas imágenes (en blanco y negro) que se nos den a ver sean las de la conciencia, desvaneciéndose con vértigo, de un moribundo de cuarenta y dos años a quien ha hecho feliz su reencuentro con la pasión y la marihuana.

**Alejandro Montiel**