

Dentro del modelo de la comunicación que da cuenta del sentido se inscribe esta aproximación. En cuanto al análisis de la película *American Beauty* (1999) se utilizan algunas herramientas del texto de Umberto Eco² y J. Aumont³, en este último, se define el análisis del cine, los diversos métodos analíticos desde las poéticas fílmicas hasta el análisis del filme en el mercado cultural. Para los autores del texto citado, es importante la relación existente entre el análisis de cine y la problemática de orden estético o lingüístico, en este sentido un análisis cinematográfico debe producir *un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas*, del mismo modo, este es el objetivo de la presente aproximación.

El sentido: una belleza distinta

Existe un fondo posmoderno en *American Beauty*, evidente en la deconstrucción del mundo del consumo y de la vida familiar y cotidiana de las ciudades. Esta película tiene un encanto centrado en la delicada y oculta crítica enmascarada precisamente en lo que no se dice de la película. Lo no dicho debe inferirlo el espectador, de las acciones y de la perfección dramática de los personajes, que son estereotipos humanos presentados en una estructura fílmica a la manera de la comedia de situación americana, tan popular en la televisión.

Es en este marco genérico donde se ubica la estructura del texto fílmico: el modelo de familia de las comedias citadas se deconstruye, se quiebra, en el momento mismo en que el padre Lester Burnham, cambia su actitud ante la vida. Esta interrupción de la cotidianidad por parte del personaje, es la bola de nieve que al correr, va aumentando la expectación y el

elemento dramático. El personaje produce una ruptura en *la línea narrativa* que debe reconstruir el espectador, es decir, poco a poco van agravándose las situaciones y el espectador entiende que no se trata de una *situación estereotipada* y dice en su interior *—bueno, aquí va a pasar algo más—*, pero de antemano, él sabe que esas cábalas son falsas, porque hay una elección *—estética y ética—* distinta en las acciones que se van desencadenando y que no es otra cosa que una conciencia que se enmascara en todos los momentos de la película, en todas las voces de la misma para mostrar una nueva forma, más humana y más sencilla de ver el mundo. Este elemento anterior se infiere de dos elementos en ritornelo en el filme. El primero, la imagen de los pétalos de rosa que adquiere la características de símbolo de felicidad, erotismo y amor, como vuelta al mundo del placer⁴, cuestión focalizada en el padre y la imagen de contraste: la bolsa flotando en el aire que es símbolo de la belleza de lo más simple del mundo.

Así se juega con un concepto de belleza distinto: lo más simple posee una belleza oculta, esa belleza también pertenece al hombre. En ésta reflexión radica el problema del sentido de la película, e inicia con las palabras de la *voz en off* y la afirmación final de la voz de Lester Burnham para quien la vida tiene un sentido, una belleza escondida que rodea y de la cual no somos conscientes. El ir y venir de la bolsa era para Ricky Fitts, un momento de felicidad total porque encontraba en el asombro, la íntima belleza de quien se reconoce vivo en el movimiento de algo tan simple. Esta contemplación y la de los actos cotidianos de la muchacha lo llenan de serenidad, es por ello, que él no es capaz de contrariar a su padre a

²Casablanca: cult movies and intertextual collage. En *Modern criticism and theory*- pp. 446-455.

³Aumont, J. *Análisis del filme*. Barcelona, Paidós, 1990.

⁴Para Umberto Eco el símbolo es una cosa que esta por otra.

pesar de la violencia con que es tratado. Esa resignación estoica se profundiza en los primeros planos de la cámara que demarcan el rostro y la expresión de los ojos del muchacho: La mirada⁵ del contemplador. En estos momentos es donde se realiza la comunicación del sentido total de la película y es allí donde se sostiene la comunicación de la autoconciencia ideológica⁶. Ricky Fitts filma con su cámara a la familia vecina, hace cine en el cine. Este efecto implica profundizar en la autoconciencia autoral, es decir, en la focalización subjetiva del sentido. Así, el punto de vista del contemplador se privilegia por encima de los demás puntos de vista. La cámara del muchacho capta la intimidad de los Burnham, dibuja sus perfiles psicológicos, sus cuerpos, sus relaciones. El muchacho reivindica para el cine y el espectador, el arquetipo del *voyeur*: El voyeur mira sintiendo, al respecto Maritza Ceballos⁷ afirma: “La mirada se alimenta de todos los sentidos. Coincidiendo Barthes⁸ y Merleau-Ponty⁹, dicen que con la mirada se produce una sinestesia, un paso de las sensaciones de unos sentidos a los otros. Se puede, por tanto, tocar con la mirada y mirar con el tacto, como evidentemente hacen los invidentes”.

A diferencia de la cámara subjetiva desde donde se construye la tragedia de Lester Burnham, la cámara que acompaña a Ricky Fitts es semisubjetiva ¿qué quiere decir esto? Para Branigan¹⁰: *la cámara posee el saber y el creer, pero no el ver. Subjetividad incompleta,*

choca el miedo a la implicación en la escena, y el placer de dominio (crea una situación ambigua al espectador pero aparentemente satisfactoria porque logra que el sujeto vea desde afuera y viva desde adentro. Ver con el personaje y verlo mirar, (no se desarrollan pasiones fuertes, sino intermedias, dubitativas. La pasión que guía esta acción es la curiosidad o deseo de conocer mejor aquello que conocemos solo imperfectamente. Es pasión razonable suficientemente discreta para no impulsarnos a querer conocer en un solo objeto, sin impaciencia, ni inquietud. En la cámara subjetiva el personaje en cuestión puede servir de intermediario de forma que su punto de vista coincida con el del autor. En este último punto se confirma la hipótesis de la autoconciencia autoral en el personaje Ricky Fitts.

En la película se alude a otro concepto de la belleza, todos sus elementos no son más que pretextos para mostrarla a través del asombro y la vuelta al *self*¹¹. Por ello el título *American beauty* también es un pretexto porque en fin de cuentas esa belleza estandarizada representada en la imagen de Angela se degrada totalmente, en especial, en las palabras que los dos muchachos le dicen en el clímax de la película: “*tu eres ordinaria y aburrida, necesitas de los otros para sentirte bien*”, y ella contesta: “*son tal para cual, dos monstruos*”. De este diálogo de ideas es de donde se infiere el sentido, en el enfrentamiento de dos visiones del mundo¹². Así el concepto de belleza está más allá de cualquier apariencia material, ella se presenta

⁵Ibid. cit. 5 *La mirada supone la comunicación que no es otra cosa que la afirmación del sujeto que es capaz de decir “yo puedo”, puedo comunicar, puedo interpretar*

⁶En términos de Maritza Ceballos, *el enunciador es un sujeto múltiple que usa máscaras.*

⁷Ceballos, Maritza, “La mirada y la imagen visual”. En: la *Revista signo y Pensamiento*. Bogotá. Universidad Javeriana. 1998.

⁸Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1987, p. 307.

⁹Merleau-Ponty, M. *El ojo y el espíritu*. (1964). Barcelona: Paidós Studio, 1986

¹⁰Citado en el texto de Maritza Ceballos.

¹¹La búsqueda en sí mismo es imposible sin los otros, esto es clave en el concepto de sujeto que se quiere construir en la película. La conciencia de sí mismo se alcanza en la relación con los otros. El sujeto es intersubjetivo. La conciencia de sí mismo se revela a través de los otros.

¹² “...del contraste de ideas surge la luz”. Fulcanelli. *El misterio de las catedrales*.

a quien no ha perdido su capacidad de asombro ante el otro o lo otro y comprende los mecanismos de acción del mundo, quien vuelve a la contemplación y a sí mismo. Es decir, la necesidad de un cambio de mirada en el sujeto, en el sentido de la inscripción del oráculo délfico : *conócete a tí mismo*.

De otro lado, esta película es iniciática, lo iniciático se refiere a un mensaje, que según Mircea Eliade,¹³ quiere darnos a conocer el verdadero sentido de la vida, es decir, a transformarla en una existencia nueva renovada. El iniciado es el ser que al final del rito de paso, conocerá el verdadero sentido de la vida y es quien vuelve al mundo, a habitarlo y a comprenderlo. Umberto Eco llamaría a este

tipo de relación que se ha establecido: *un marco arquetípico intertextual*¹⁴. Es decir como los signos del texto fílmico llegan al lector y producen una inmediata relación con su *enciclopedia personal*¹⁵ que por ende es cultural, es por ello que el efecto, de ese uso intertextual del arquetipo produce una empatía muy fuerte hacia la película, así el efecto en la recepción, es un ensanchamiento interior, una ventana nueva por donde mirar el mundo¹⁶, una forma armónica de respirar, para el espectador que debe salir de la sala y retornar al mundo. A ese sentimiento que produce la representación, Aristóteles lo llamó *catarsis*, que quiere decir *purificación de los afectos*¹⁷. Si, eso sucede con *American Beauty*, ese efecto purificador trae dos consecuencias, el asombro y el sentimiento de lo sublime. En la película, la hija y el padre Burnham son afectados por el proceso iniciático y son transformados profundamente.



¹³Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Editorial Labor/ punto Omega o en su obra *Historia de las religiones*.

¹⁴Es un concepto que usa Umberto Eco como herramienta de análisis semiótico de la Película *Casa Blanca*.

¹⁵Término acuñado por Umberto Eco.

¹⁶A la manera del cuadro "*Maternidad*" en el Túnel de Ernesto Sábato.

¹⁷Aristóteles. *Poética*. Madrid. Austral. 1986.

Jane Burhnam después de conocer a Ricky Fitts y sentirse perseguida a través de la filmación, hasta juzgar al muchacho como un psicópata, cambia radicalmente la imagen que ha construido de él, y le reconoce como alguien muy cercano, no el monstruo, sino el ser que de verdad vive una vida que vale la pena; es su serenidad, su profunda honestidad lo que cambia la visión de la muchacha. Ambos se reconocen hasta el punto de encontrar en su unión, su respectivo objeto de deseo:

“Solo podemos conocernos dobles, volviéndose objetos para nosotros mismos” No podemos conocernos sin dualidad, por eso la contemplación siempre tendrá algo de simulacro¹⁸.

El encuentro de las conciencias constituye la imagen de una comunicación en el sentido de la alteridad: lo sublime.

Este elemento iniciático, se percibe en el actante Lester Burnham, pero en el sentido que M. M. Bajtín propone como un mundo al revés, una iniciación al revés, tipo carnaval, el conocimiento del este personaje se adquiere como iniciación, no en el conocimiento del otro, como le sucede a la muchacha, sino a través de unas imágenes y acciones de desafuero pulsional que incluyen, la masturbación, la búsqueda obsesiva del placer, el libertinaje, el chantaje, el abandono del deber, el uso de alucinógenos, que lo caracteriza como *un héroe degradado*¹⁹, más de novela picaresca que de drama. Pero que en la elección por un cambio de su vida hacia la libertad y los esquemas del ser adulto (la escena donde lo entrevistan para el trabajo de vendedor de comidas rápidas) encuentra un camino que lo transforma hacia un valor que antes no percibía, el amor a su familia y a quien le rodea, él, desde su

personaje, héroe degradado reconoce el sentido de la vida y de sus secretos como se infiere de la reflexión de su *voz en off*.

En Lester Burnham, se oficia, por encima de todo, el cumplimiento de su deseo de libertad y experimentación con los sentidos, sus sentidos son dislocados²⁰, es decir, gracias al principio del placer y gracias a la marihuana que le deja en un estado de percepción distinto, en su soledad agudizada por su incomunicación, se siente sereno, feliz. Esa es la atmósfera que se recrea en el garaje donde se ejercita, donde se mira desnudo en un espejo, y el ambiente de violencia, cuando es criticado por su esposa y su hija. La experimentación con los sentidos, su dislocamiento, ocasiona una transformación mental: recrea escenas imaginarias con Angela, la adolescente, amiga de su hija. En la primera imagen de este tipo, la cámara se acerca a la muchacha y la retira de la demostración de las porristas, la inquiere, la narra, de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba, como tratando de acariciarla, esta mirada de la cámara no es sino la mirada de Burnham, en un instante la cámara torna a un *primerísimo plano* y se ven los ojos de Lester Burnham, víctima de un encantamiento que él mismo ha creado, la sensación de asombro ante el sentimiento erótico que le despierta la muchacha, crea una elipsis, en el tiempo (no se sabe que pasó en el tiempo real de la historia contada), este efecto crea una atmósfera de sueño y erótica, que se repetirá constantemente en la película; a este elemento, Umberto Eco le llama *marco intertextual mágico o arquetípico* que inmediatamente nos hace recordar un elemento que se examina a manera de hipótesis, desde la recepción de la película, muy propio de la narrativa latinoamericana, en Gabriel García

¹⁸Ibid. cit. 5. p. 17.

¹⁹Término acuñado por Georgy Lukács en la sociología clásica de la literatura.

²⁰Para hacerse poeta se debe realizar un metódico y razonado desequilibrio de los sentidos. Arthur Rimbaud. Poeta francés.

Márquez: el realismo mágico como estética, está presente en la película de Sam Mendes. En los elementos de la imaginación de Lester Burnham que detiene el tiempo de la narración, que rompe el *efecto de realidad*, para mostrar mediante una ficcionalización de la imagen de la amada, un mundo mágico²¹. La cámara en contrapicado, muestra la imagen de la muchacha suspendida del cielo raso a manera de un lecho de flores. Otra imagen importante es la de bañera llena de rosas rojas, ambas imágenes muy poéticas, son mitificantes y tienen ecos de *arquetipos culturales* muy fuertes. En la imagen del techo, la muchacha aparece con los brazos extendidos y desnuda, la imagen arquetípica de la víctima crucificada. Esta imagen se torna ambigua –de por sí, algo de ambiguo caracteriza lo mágico– para transformarse en la imagen ya no de víctima, sino de mujer fatal, cuando mueve cada uno de los dedos de su mano derecha, *insinuándose* a Lester Burnham. La imagen ambigua de la mujer es trasladada de la imagen polar de occidente: Eva-lilith, la mujer y madre, llena de virtudes, y Lilith, el símbolo de la mujer fatal, que pierde a los hombres. Es por esto que el *marco intertextual* produce un efecto mágico en la recepción de las imágenes de la muchacha. Esta ambigüedad de la imagen revela la ambigüedad de la conciencia de Lester Burnham, en su relación con Angela, como recordaremos, el sentimiento de placer²² que es de índole erótico también evoluciona, la imagen de Angela como *Lilith* le acecha en todo momento, produce en él un deseo sexual.

Pero como todo se transforma en la película esta imagen de Ángela cambia momentos ante del final, así Lester Burnham reconoce en Ángela a una niña, más que a una mujer, en la confesión que ella le hace de su virginidad; en ese instante se detiene todo el proceso erótico y surge en Lester Burnham, un sentimiento distinto, un deseo de protección y amor humano que transforma radicalmente al personaje. Ese es el ingrediente que sobresale al final, cuando a través de los indicios nos damos cuenta que *la voz en off* y la cámara en *plano generalísimo* da la idea de vuelo y se entiende que la historia nos la cuenta el alma de un muerto: Lester Burnham, es decir, es un recuerdo, pero a la vez un hermoso sentimiento evocador de una imagen de permanencia del alma en el mundo: *la ubicuidad de la percepción cinematográfica rebasa las capacidades naturales de la visión humana*. La imagen-movimiento²³, el cine, aspira a comunicar un más allá del sentido, un *más allá del hombre*²⁴. La belleza como forma de trascendencia, en palabras de John Keats, belleza es verdad, verdad es belleza.

Ahora bien, la muerte del padre Burnham es un elemento totalmente inesperado. La conciencia autoral triunfa, porque rompe con los estereotipos de un final imaginado por el espectador, y ejerce una crítica dentro del cine, una irónica posición en contra del cine comercial, de ahí la ironía implícita en el título *American Beauty*. Entonces, el concepto de belleza no es nada convencional.

²¹En el marco intertextual arquetípico es clara la relación entre la imagen que Don Quijote tiene de su amada Dulcinea. Angela como Dulcinea no son lo que imagina ni Burnham, ni Don Quijote. Angela seductora termina siendo una muchacha virgen, Dulcinea termina siendo Aldonza Lorenzo, una campesina humilde. Es decir el efecto de sentido que se busca es la ruptura de los estereotipos.

²²En la imagen de Lester Burnham se realiza lo que Boudry llama *efecto de sujeto* que consiste en palabras de Maritza Ceballos, en la materialización de un deseo, de una intención, y es posible que algunas veces dicha intención se manifieste explícitamente en forma de huellas durante el filme. Esta huella es sin lugar a dudas la presencia de los pétalos de rosa que a manera de metonimia se refiere al deseo.

²³Término de Gilles Deleuze

²⁴Nietzsche. Frederick

En la escena posterior a la confesión de Angela, cuando Lester Burnham se sienta en el comedor y observa la fotografía de su familia y sonríe tranquilamente, es cuando se constituye la imagen de su familia, en el sentido amoroso de la *filia griega*. Su afirmación en el otro llega tardía y trágicamente, porque en un primer plano, vemos cómo alguien apunta con un arma a su cabeza. Es decir, la iniciación como conocimiento del otro y de los mecanismos del mundo se adquiere en un instante cercano a la muerte, a la manera del final de Don Quijote de La Mancha.

Al final de la película la individualidad cerrada sobre sí misma y en pos del placer, es una actitud defensiva del personaje, de su conciencia solipsista, que sólo llega a la comprensión –comunidad con los otros después de muerto; cuando observa unos fragmentos de su vida pasada en un *flashback*, que crea una nostalgia y belleza inexplicable en el espectador por el juego de relaciones poéticas de la mirada de Lester Burnham como focalizador y el acertado manejo de la cámara subjetiva²⁵ desde donde “el espectador entra en el personaje y no sólo percibe, mira con los ojos del personaje sino que adopta sus comportamientos, experimenta sus emociones”²⁶. La cámara subjetiva y la nostálgica voz en off, se encarga de contarnos los fragmentos de su vida, su renovada mirada del mundo, recuerda cuando era niño, cuando compara la piel de su abuela con el papel, o al acostarse en la hierba viendo los árboles y las estrellas, o al sentir el asombro ante el ruido del disparo en cada lugar donde hay un ser que le ama. Allí es donde construye

su acto de conciencia, la contemplación de la fotografía en el comedor, momentos antes de su muerte, prefigura las visiones en el recuerdo, la reminiscencia de los momentos felices de su vida, desde estas imágenes irá construyendo su acto de conciencia sobre lo que descubrió en los momentos finales de su vida, que corresponden al final de la película.

“Aunque no estoy muy contento por lo que me pasó, lo que realmente importa es la belleza del mundo”

La familia como motivo:

En la estructura de la película el escritor de la misma produce una tensión aun más fuerte con la historia de otra familia, los Fitts. Es decir, el efecto dramático y el diálogo²⁷ se consigue gracias al contraste de acciones, puntos de vista y formas de vida en la película.

La segunda familia de costumbres conservadoras y totalmente radicales representadas a través del Señor Fitts, ex militar y con una ideología oculta (la xenofobia por su filiación nazi) la aptitud pasiva del hijo y de la mujer. En este contraste tan fuerte entre dos familias, la una totalmente arrastrada por el malestar de la incomunicación, la cultura del consumo (representado como idea²⁸ en la esposa Carolyn Burnham) y en un tipo de bienestar individual, deseado tanto por el padre y la hija Burnham, construyen una desazón total en la percepción del espectador, que crea una profunda ambigüedad, una imposibilidad de solución al interior de la inferencia de un final determinado por sus estereotipos. Ese juego no es posible en esta película que juega con los límites²⁹.

²⁵ En la cámara subjetiva las cosas asumen sus contornos, cuando la cámara sustituye al personaje experimentamos el mismo sentimiento que él, consideramos las cosas desde su punto de vista, no podemos captar sus necesidades, ganamos en proximidad y en emotividad. (Ibid. Cit. 16). El efecto anterior ocasiona un cierto tipo de catarsis en el espectador, aún mas fuerte al final de la película.

²⁶ Ibid cit 16.

²⁷ El diálogo en Mijail Bajtin.

²⁸ El personaje o héroe representa una idea del mundo, una conciencia en diálogo en la estética del héroe de Mijail Bajtin.

²⁹ Omar Calabrese. La era neobarroca. Barcelona, Cátedra. 1988.



De otro lado después de identificar grandes bloques de sentido se percibe un eje nuclear en la película a pesar de los contrastes de conciencias, es la concepción de la belleza del mundo desde lo sublime cuando el muchacho muestra a su novia un vídeo donde ha captado el momento en que una bolsa de plástico es llevada y traída como una barca por el viento, la reflexión del muchacho acerca de ese momento tan corriente pero tan magnífico para su conciencia es el cambio de lo bello a lo sublime y que en términos de García Morenti es:

“como el sentimiento de lo informe, de lo infinito, como superación de la experiencia. Lo sublime se fundamenta en que se pongan en presencia una frente a otro, la razón como facultad de las ideas y el entendimiento como facultad de los conceptos, superando aquella a éste y por así decirlo aniquilándolo, para poder con plena libertad perderse la razón en el pensamiento de lo infinito, de lo incondicionado de lo absoluto. La razón es el conjunto de ideas, o sea la síntesis absoluta de totalidad a que la inteligencia tiende como el postrer propósito de un conocer integral, sucede

a veces que, en la contemplación de la naturaleza, llegamos súbitamente a los límites del conocimiento discursivo, y entonces, con rápido vuelo, nos representamos en la infinidad de lo absoluto, sintiéndonos como dominados “in mente” el conjunto total de lo real; estos momentos constituyen el sentimiento de lo sublime”³⁰.

En *American Beauty* hay una defensa de los valores éticos y estéticos, valores de uso simbolizados en la conciencia y acción de muchacho como el observador de lo nuevo³¹, de lo sublime. Su conciencia es muy diferente al mundo de los valores de cambio, del consumo que son propios de Carolyn y Ángela. Conciencias totalmente opuestas, degradadas y caricaturizadas por la conciencia autoral³². El concepto de belleza es distinto como contemplación del otro y de lo otro bajo el asombro que no inquiere maniqueamente

³⁰García Morenti. *La estética de Kant*. Madrid, Alianza, 1990.

³¹Él se dice “curioso” no obsesivo como le juzga Ángela.

³²Término que nos apropiamos del texto de Mijail Bajtín., *Estética de la creación verbal*. México, siglo XXI, 1986.

sobre lo que debe o no ser, sino que acepta con serenidad la vida y la muerte, esta es la posición que se defiende hasta el final y asombra en la actitud del muchacho ante el rostro ensangrentado de Lester Burnham.

La ruptura de los estereotipos de la cultura americana

La hipótesis que quise mostrar es cómo la película *American Beauty* rompe con los estereotipos del modo de vida americano, que también ha influido en las sociedades latinoamericanas, través de una representación dramática que implica una posición crítica de la conciencia autoral que se manifiesta en tres sentidos ampliamente enunciados anteriormente y de los que se concluye:

- La percepción distinta del mundo, el encuentro de la belleza en los lugares no comunes implica una contemplación, comprensión, conocimiento del mundo y de los otros.

- La presencia de relaciones familiares donde predomina la incomunicación, la imposibilidad de un modelo ético impuesto por la cultura o por la costumbre.
- La ruptura del límite a través de los comportamientos de los personajes en la historia con una fuerte relación intertextual con filmes que tienen la intencionalidad desmitificadora de los estereotipos de la cultura y de ampliar el límite de lo ético y la conciencia a través de escenas desgarradas o aptitudes atípicas de los personajes, a través de temáticas como el sexo, la muerte o los radicalismos, como en: *El silencio de los inocentes*, *Tesis*, *Crash*, *Trainspooiting*, *Tumbas a ras de tierra*, *Asesinos por naturaleza*, *Felicidad*, *The Crow*, entre otras.

Finalmente la película *American Beauty* guarda una relación directa con los nuevos juegos dados por el cine para reinterpretar el mundo.

hojas Universitarias.....

Bibliografía

AUMONT y M. Marie. *Análisis del filme*. Barcelona, Paidós, 1990.

ECO, Umberto. "Casablanca: cult movies and intertextual collage". En: *Modern criticism and theory*. Longman, 1993.

CEBALLOS, Maritza. "La mirada y la imagen visual". En: *la Revista signo y Pensamiento*. Bogotá, Universidad Javeriana. 1998.

LODGE, David. Editor. *Modern criticism and theory*. Longman, 1993.

Hipertextos:

http://www.americanbeauty-thefilme.com/index_main.html

Rotten Tomatoes: *American Beauty* (1999) - includes reviews, a picture gallery, and trailers. FilmeTracks: *American Beauty*

Yahoo! Movies: *American Beauty* (1999)

@NZone: *American Beauty* - with reviews and features

<http://app1.latingame.com/especiales/oscar/resultado.asp>

<http://app1.latingame.com/especiales/oscar/resultado.asp>

http://www.lamaga.com.ar/www/area1/pg_04_h.asp

[More results from www.lamaga.com.ar]

Comentarios de libros

Álvaro Miranda
Poeta y narrador colombiano
Director del Taller de Poesía Universidad Central

La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba Jacob, de Fernando Sánchez Torres*

Porfirio Barba Jacob (1883-1942), el maldito entre los malditos, tiene un rayo diminuto de luz en la oscuridad de su identidad mutable, en lo tenebroso de sus aventuras, en la confesión de su homosexualidad: las mujeres. Ahí, en ese ahogo permanente del personaje, del poeta que se hunde en su propia noche sin fondo, el médico colombiano Fernando Sánchez Torres, en su libro *La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba Jacob*, descubre para tanta angustia existencial del poeta de Santa Rosa de Osos, un oasis. Cada vez que Barba Jacob respira y toma palabras para su escritura, lo hace desde el recuerdo de lo femenino. La mujer llega a él y lo rescata, lo saca de esa maldición que ha entronizado en su vida. Con cada mención poética a la mujer se recupera él mismo, hace que sus aventuras tengan destino y que su homosexualidad no entre en contradicción con las normas sociales. Pero por fuera de la escritura de evocación, en una dialéctica del sin sentido, el hallazgo de lo femenino, se convierte en el causante de sus desgarramientos. De ahí en buena parte nace



su inasibilidad de lo heterosexual, su huir sin sentido y su renegar de un mundo donde no se identifica con nada ni con nadie porque desde su infancia ha perdido toda esperanza en la vida por una madre indiferente que lo abandona.

De libros, versos y prosas sobre la vida y obra del poeta de Santa Rosa de Osos, Sánchez Torres ha extraído con pinzas de cirujano, todos

*Fernando Sánchez Torres, *La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba Jacob*, Bogotá, Ediciones Universidad Central, 2000, 155 pp.