

OTRO ORDEN DE LO BELLO. LA BELLEZA EN LAS PELÍCULAS DE HARMONY KORINE Y GYÖRGY PÁLFI.

Melissa González Olarte.¹

Resumen.

De acuerdo con distintas consideraciones alrededor de la belleza, el presente texto tiene como punto de partida el concepto de belleza planteado por el filósofo romántico alemán Friedrich Schlegel, el cual se ampara en la ironía y en el hecho de que una verdad no produce la belleza, sino es la belleza la que produce la verdad. Dicha postura posibilita una apertura a nuevos órdenes. A la luz de esta apertura se analizan los filmes “*Gummo*” (1.997) y “*Julien Donkey Boy*” (1.999) del director Harmony Korine de Estados Unidos y “*Hukkle*” (2.002) y “*Taxidermia*” (2.006) del director György Pálfi de Hungría. La elección de estos cineastas y sus obras responde al lugar de resistencia al canon y la convención que caracteriza su obra, pues en el marco del cine contemporáneo, estos autores se ubican intencionalmente en las márgenes de la cinematografía industrial y convencional y su postura es un incisivo cuestionamiento a los órdenes morales, sociales, éticos, políticos y estéticos.

Palabras clave.

Belleza, Harmony Korine, György Pálfi, cine, resistencia, canon.

Abstract.

According to various considerations around beauty, this text has the concept of beauty presented by the romantic german philosopher Friedrich Schlegel as it's starting point, which relies on the irony and the fact that one truth does not produce beauty, is the beauty which produces the truth. This posture allows the opening of new orders. In the matter of this embrace, the films "Gummo" (1997) and "Julien Donkey Boy" (1999) directed by the american Harmony Korine and "Hukkle" (2002) and " Taxidermy" (2006) directed by the hungarian György Palfi are going to be analyzed. The choice of these filmmakers and their work, responds to the place of resistance to the canon and the convention that characterizes their work, because in the context of contemporary cinema, these authors are intentionally located on the borders of industrial and conventional cinematography, and this position is an incisive questioning of the moral, social, ethical, political and esthetic orders.

Key words.

Beauty, Harmony Korine, György Pálfi, cinema, resistance, canon.

“Cada obra maestra viene al mundo con una dosis de fealdad congénita. Esta fealdad es el signo de la lucha de su creador, para decir algo nuevo de un modo nuevo”.

Pablo Picasso.

1. Cuadrangular referencial.

1.1 Panorama.

El concepto de belleza a través de la historia se ha definido por la filosofía, la ciencia, el arte e incluso doctrinas religiosas, cada una de estas disciplinas pretendiendo la verdad. Sin embargo, así como sus apreciaciones pueden trascender y negarse a expirar pese al paso del tiempo, también pueden resultar tan efímeras como cada instante en el presente. Pero en medio de las controversias generadas por los enfrentamientos entre calificativos que van desde absoluto hasta relativo y de inmutable hasta dinámico, hay una condición en la que muchos de ellos coinciden y es aquél deleite, bienestar y estado de embelesamiento que la belleza produce.

El Italiano Umberto Eco, en *La Historia de la Belleza* (2.004), se acerca y profundiza en aquellos disímiles rostros que ha personificado este concepto en la cultura occidental, realizando un recorrido histórico desde la célebre antigua Grecia, hasta el incierto y líquido² mundo contemporáneo. En la introducción, el autor elabora, en un marco histórico, ciertos acercamientos en torno a lo bello, tales como el uso que se le da a la palabra para calificar algo que nos gusta y que además queremos poseer, de qué manera parece que ser bello es equivalente a ser bueno, cómo la belleza está relacionada con el disfrute de algo por lo que es en sí mismo, o de qué modo el arte puede representar de una forma bella incluso cuando lo que es representado es peligroso y repugnante, entre otras (pp. 8 y 10). Siguiendo la línea trazada por Eco, se infiere que, pese a que el concepto de belleza ha tenido como principio dogmas que le han impuesto arbitrarias y hasta tiránicas premisas, cada cultura al ser determinada por sus propias costumbres y prácticas, brinda incluso no sólo una concluyente, incuestionable y posible definición de belleza, sino una multiplicidad inagotable de conceptualizaciones, aún más si tenemos en cuenta el paso del tiempo en la cultura, resultando así pues, tantas posibilidades como percepciones hay en el mundo. De las diversas

conceptualizaciones de la belleza, Eco propone, una mirada holística al término, por lo que resulta apropiado para los propósitos de la presente investigación, y es por esto que su texto será la órbita.

1.2 Políbolos.

De acuerdo con la 22^a edición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la definición actual de belleza es “la propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo deleite espiritual”.

En la antigua Grecia, Teognis de Megara (como se cita en Eco, 2.004) escribió “lo que es bello es amado; lo que no es bello no es amado” (p.39), palabras que coinciden con la definición de belleza dada por la Real Academia de la Lengua Española y con la única poetisa griega post homérica que se preocupó por la comprensión consciente de la belleza, Safo de Mitilene en “La Kalokagathía” (como se cita en Eco, 2.004), donde expresa “bello es lo que se ama. Quien es bello lo es mientras está bajo los ojos, quien además es bueno lo es ahora y lo será después” (p.47).

Ahora conviene preguntarse, si Safo hace referencia a “estar bajo los ojos”, ¿bajo los ojos de quién? La afirmación de la poetisa invita justamente a pensar en una comprensión de la belleza que dependa de quién esté observando y generar así un carácter de relativismo, pues cada individuo tiene sus propias emociones y aspiraciones de acuerdo con las cuales ve, vive y siente, por esto cada uno tendrá su propia manera de concebir lo bello. Así pues la perspectiva que Safo le confiere al concepto de belleza tiene un carácter potencialmente subjetivo.

En *Hippias Mayor o de lo bello*, Sócrates busca definir qué es lo bello, lo bello en sí mismo, aquello que hace que, justamente, las cosas bellas lo sean y afirma que lo bello es bello siempre (Platón, 1.903/390 - 385 a.C. ³). Al confrontar la concepción de belleza de Safo de Mitilene con la propuesta por Sócrates, se presume tanto una divergencia como una coincidencia entre la una y la otra. Contrario a Safo, Sócrates en su búsqueda no considera el

carácter relativo al que se acoge la poetisa, sino que categoriza la belleza como un absoluto tanto por lo que es, “lo bello en sí mismo”, como por su perdurabilidad, “lo bello es bello siempre”. Es en el absoluto temporal en el que de Mitilene coincide con Sócrates, puesto que ella también se apega al principio de perdurabilidad al afirmar “quien además es bueno lo es ahora y lo será después”.

En otra posible aproximación al tan sustancial concepto de belleza, Sócrates cita a Heráclito de Éfeso, quien precisa “el más bello de los monos es feo en comparación con la especie humana” (p.8). Al plantear un contexto que, mientras sea comprendido como una realidad tanto tangible como intangible pero sobre todo particular y definida que condiciona y limita de forma trascendental el sentido de un hecho y el entendimiento de cualquier consideración, Heráclito le confiere a la belleza un carácter objetivo. Y si bien las palabras de Heráclito, así como las de Safo, concluyen en un carácter relativista de la belleza, el filósofo y la poetisa llegan a esta categoría por rutas antípodas.

En Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Stuart Hall (2.010) considera, entre las posibles explicaciones sobre la importancia de la diferencia, al lingüista suizo Ferdinand de Saussure, quien enuncia “la *diferencia* importa porque es esencial para el significado [...] el significado es relacional, es la diferencia lo que significa, lo que carga significado” (p.419). Tanto Saussure como Heráclito, marcando la diferencia con el otro, al establecer y precisar el vínculo entre dos o varios elementos específicos sin dejar de lado la singularidad de cada uno, usan la comparación como base de sus razonamientos.

Alejandro Hales (como se cita en Eco, 2.004), teólogo inglés de la escolástica a comienzos del siglo XIII, afirma:

El universo es un todo que ha de apreciarse en conjunto, donde las sombras contribuyen a que las luces resplandezcan mejor y es por esto que, para equilibrar ese orden de lo bello, también queda redimida la monstruosidad, de esta forma contribuyendo a esa balanza. (1.475, p.148)

El teólogo, en su enunciado, no sólo refiere de forma tácita la comparación, base de los razonamientos de Saussure y de Heráclito, sino que establece el contraste como la posibilidad simbiótica en la diferencia, e infiere que son justamente las condiciones que se usan para esta

relación las que establecen equilibrio, siendo así como, en esta conceptualización de la belleza, se genera una codependencia entre los opuestos.

La contrariedad y la oposición han sido tildadas como agentes entorpecedores y generadores de conflicto a razón de la discrepancia, sin embargo el que tengan como característica intrínseca a la diferencia, no necesariamente implica una connotación negativa, pues en muchos casos lo otro, lo contrario, lo opuesto y lo discrepante han generado espacios de resistencia al canon, a lo establecido y en fin, al estatus quo.

A propósito del resplandor referido por Hales (citado en Eco, 2.004), del equilibrio en el orden de lo bello y de lo opuesto, la palabra sombra no sólo es usada para describir una región de oscuridad donde la luz es obstaculizada, sino también para atribuirle a un sujeto/objeto, semejanza o apariencia de un algo.

En occidente, la apariencia ha estado íntimamente ligada a la imagen y esta a su vez, evidentemente, al sentido de la vista. Si bien la comprensión del universo en primera instancia se vive a través del cuerpo, son los sentidos los que, a partir de estímulos, configuran la percepción. Sin embargo, es indudable, que a la vista y al oído se les ha consignado, en el mundo contemporáneo, un privilegio sobre los demás sentidos. En “El giro icónico” (2.009), Keith Moxey afirma que “la atención contemporánea a la presencia del objeto visual nos pide atender al status de la imagen como una presentación” (p.9), distinguiendo a la imagen como un lenguaje y, regida bajo la lógica de Moxey, podría ser esta la razón por la cual los procesos de adecuación del ser humano actualmente están diseñados para impresionar principalmente al sentido de la vista, pero este predominio no es exclusivo del ahora. Los griegos sentaron las bases de la civilización como la comprendemos y practicamos hoy en día y en relación con la percepción era evidente el estatus privilegiado que le confirieron a la visión y al oído, Hipias, por ejemplo, le oye especular a Sócrates, todavía en la búsqueda de lo bello en sí mismo, “lo bello es lo que produce placer por medio del oído o de la vista” (Platón, 1.903/390 - 385 a.C. p.16).

La Real Academia de la Lengua Española define aspecto como “apariencia de las personas y de los objetos a la vista” y por apariencia “aspecto o parecer exterior de alguien o algo”. En esta instancia, si la apariencia contiene al aspecto, a su vez el aspecto contiene la apariencia y al mismo tiempo esta está directamente relacionada con el sentido de la vista y, este está emparentado con un cierto concepto de belleza, la apariencia también atravesaría esta noción.

Hippias afirma que lo bello es aquello con lo que se adorna algo que antes pareciera feo y ahora aparece bello (p. 9). El hecho de parecer y no ser significa que intenta o simula llegar a algo que no es, razón por la cual Sócrates le indica al sofista “una misma causa no podría hacer que las cosas parezcan y sean bellas” (p. 13) y concluye “hay que intentar decir qué es lo que hace que las cosas sean bellas, lo parezcan o no” (p.12). En este sentido, Eco afirma “el objeto bello lo es en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista y el oído” (pp. 39 y 41), coincidiendo, casi con precisión, con Sócrates y, en términos de visualidad, con Keith Moxey (2.009). Aun así, Eco advierte concluyendo:

Pero no son solo los aspectos perceptibles por los sentidos los que expresan la belleza del objeto: en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo (2.004, pp. 41).

Tanto Eco como Platón, al atribuirle al concepto de belleza una mirada más íntima y profunda, se desmarcan de la percepción sensible de la vista corporal y cotidiana. Eco desde los ojos de la mente para revelar las cualidades del alma y del carácter y Platón, como menciona Eco, desde una visión intelectual para exigir el aprendizaje del arte dialéctico (p. 50). Sin embargo, a pesar de esta convergencia, los dos autores también contrarían en su manera de concebir el cuerpo humano, puesto que Eco lo considera una herramienta vital y trascendente que expresa la belleza del objeto y Platón (como se cita en Eco, 2004) en Fedro, por su lado, lo considera una tumba que aprisiona la verdad.

De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuánto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. [...] límpidos también nosotros, sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra.

Así pues, en estos dos conceptos se encuentra una postura bondadosa frente a lo bello, siendo la bondad una cualidad de lo bueno.

Retomando a “Hippias Mayor y de lo bello”, se destaca la polémica afirmación de Sócrates cuando dice “lo bello no es bueno, ni lo bueno es bello” (Platón, 1.903/390 - 385 a.C. p.15), donde incluso él mismo se sorprende de sus propias palabras. Sin embargo en el siglo XVIII, en contraste y como antítesis de las palabras del filósofo griego, el multifacético Jean-Jacques Rousseau escribe en “La nueva Eloisa” (como se cita en Eco, 2004): “Siempre he creído que lo bueno no es más que lo bello en acción, que lo uno está íntimamente ligado a lo otro y que ambos tienen una fuente común en la naturaleza bien ordenada” (p.237). Considerando tanto la posición de Sócrates como la posición de Rousseau, cabe resaltar en ambos el espíritu generalizador y absolutista que le atribuyen al concepto de belleza, pues lo circunscriben a una única posibilidad aunque en direcciones opuestas, Sócrates al desligar la belleza de la bondad y Rousseau al condicionarla a lo bueno. A pesar de la postura generalizadora de Rousseau, también se puede inferir que el ilustrado le confiere a la belleza un sentido subjetivista al anclarla a la acción, la cual es consecuencia de un pensamiento individual bien sea consciente o inconsciente. Es cuando hacemos conciencia de nuestros pensamientos que se nos facilita la coherencia entre el pensar y el actuar y, aún cuando estén condicionados por el conocimiento aprendido por medio de la experiencia, también obedecen a una intensión propia. La acción que refiere Rousseau podría expresarse también en Safo de Mitilene cuando condiciona la belleza a estar bajo los ojos en tanto que el estar bajo los ojos entraña la acción de ver. De modo que tanto la acción como la subjetividad están presentes en el pensador de la ilustración como en la poetisa griega.

El subjetivismo griego, olvidado en la edad media, es retomado en el renacimiento, pues es aquí donde germina una búsqueda de estilo original al apropiarse de una autonomía expresiva que genera una ruptura de los tradicionales regímenes clásicos, esto conllevó a un cambio radical en las teorías sobre la belleza. Este concepto se dinamizó y universalizó al encaminarse en la subjetividad. El escocés David Hume (como se cita en Eco, 2004) durante el renacimiento (1.745) dice “la belleza no es inherente a las cosas, se forma en la mente del

crítico. Cada uno deberá conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás” (p.247). Hume, con su concepción, además de particularizar los conceptos de belleza por medio del subjetivismo, abre también un espacio a la tolerancia y comprensión entre disímiles y muy probablemente, específicas maneras de entender el mundo; pero sin duda alguna ha existido una fuerte directriz que se ha instalado hegemónicamente durante diferentes momentos históricos. Sólo desde entonces se podrá comprender, como concluye Haraway (como se cita en Moxey, 2. 009) que “la subjetividad está para siempre en evolución y que si bien todo conocimiento está situado, nunca está fijado” (p.18).

1.3 Romántico eterno devenir.

No obstante es en el romanticismo ⁴ que se plantan, agarran y fomentan los cimientos clave de la revolución de pensamiento en la gran mayoría de aspectos alrededor de la cultura, tales como la política, la economía y el arte, elementos que atraviesan y determinan tanto los estamentos y normatividades como los rituales y prácticas sociales.

Teniendo en cuenta las características del romanticismo, descritas en “*Siglo XIX: Romanticismo, realismo y naturalismo*” por Barros y Sauto (1.995), como la emancipación de la persona y de la propiedad (p.13), la igualdad jurídica por la separación de iglesia-estado (p.13), el entendimiento del mundo como un proceso orgánico y evolutivo en la ciencia (p.42), el paso de la naturaleza objetiva a la expresión de un mundo subjetivo (p.41) , la soberanía de la literatura romántica en el siglo XVII (pp.33-42), el desprendimiento de las reglas neoclásicas en el arte (p.25) y la transformación del concepto de belleza que otorga una apertura hacia ideas liberales, se define romanticismo como “dar a lo corriente un sentido sublime, a lo cotidiano una apariencia misteriosa, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito un semblante infinito” Novalis, 1.800 (citado en Wolf, 2.007). Es el relativismo el motor del movimiento, según Victor Hugo (citado en Barros y Sauto, 1.995) “no hay distinción entre bueno y malo, verdadero y falso, bello y deforme” (pp.16-17).

El filósofo Friedrich Schlegel plantea un concepto de belleza basado en la ironía, no la ironía como se la conoce en lo cotidiano, sino una ironía que se manifiesta en el método socrático, en el cual, durante el diálogo entre dos sujetos que proponen diferentes posiciones alrededor de un algo, uno de estos, tomando como punto de partida la burla fina y encubierta para cuestionar deliberadamente la validez de las razones del otro, hace caer en contradicción a su opuesto, luego, quien inicialmente cuestionó, ahora le da luz al otro por medio de la dialéctica y el intercambio de razones. Este método le permite a quienes lo experimentan, un doble movimiento hacia ese algo: un acercamiento y un distanciamiento. La ventaja de esta doble aproximación es que la una frena a la otra de cualquier posible exceso: el acercamiento excesivo podría convertirse en una obsesión o un enamoramiento que impida ver el algo y, el distanciamiento excesivo podría generar, por el contrario, desmotivación o falta de interés al punto que el algo desaparezca. Así pues, lo esencial es la construcción conjunta y compartida de un conocimiento, de forma que, aunque se genere una compenetración con el algo, no se pierda la subjetividad en torno a este:

[...] la ironía es una especie de antídoto que refrena el entusiasmo relacionado con el contacto con el objeto y la anulación en el objeto mismo, pero impide también la caída en el escepticismo relacionada con el distanciamiento del objeto.

De este modo el sujeto puede, sin perder su propia libertad y sin convertirse en esclavo del objeto, compenetrarse con el objeto mismo, manteniendo su propia subjetividad. [...] (Eco, Umberto, 2.004, p.318).

En esta aproximación a la belleza se potencia cualquier sendero anterior que conduzca al subjetivismo, como el recorrido por los notables Sócrates, Heráclito de Efeso, Jean-Jacques Rousseau, David Hume y la destacada Safo de Mitilene, llegando aquí a su punto máximo.

“Para el pensamiento griego (y para toda la tradición posterior que a este respecto puede muy bien ser calificada de <<clásica>>) la belleza coincidía con la verdad porque, en cierto modo, la verdad era la que producía la belleza; en cambio, para los románticos es la belleza la que produce la verdad. La belleza no participa de la verdad, sino que es su artífice” (Eco, Umberto, 2.004, p.317).

Como fruto de la subjetividad y de la ironía, la belleza no estará anclada a unos reglamentos particulares y definidos, la belleza será dinámica, cambiante, será una belleza que se transforma, que deviene.

Con esta nueva concepción, los románticos buscaban crear una nueva mitología que rigiera el camino y el sentir de los seres humanos, por lo cual, como afirma el filósofo alemán Friedrich Schelling (como se cita en D'Angelo, 1.997), esta primicia necesariamente tendría que determinarse gracias a una pluralidad integrada.

“[...] La mitología no es posible en la singularidad, sólo puede ser generada por la totalidad de la nación [...]. Sólo desde la unidad espiritual de un pueblo, de una vida verdaderamente pública, podrá elevarse la verdadera poesía universalmente válida” (D'Angelo, Paolo, 1.997, p.109).

Y, como afirma Eco (2.004), tendría que llevarse a cabo bajo la inmediatez de la comunicación universal.

“La función de esta mitología de la razón tiene un alcance político inaudito: llevar a cabo en la inmediatez de la comunicación universal la completa liberación del espíritu de la humanidad” (Eco, Umberto, 2.004, p.317).

Bajo este precepto, el filósofo también determina que es la reunificación de la humanidad (como se cita en D'Angelo, 1.997) y, según Eco, la liberación del espíritu de la misma (p.317) el fin último de la nueva mitología, la cual abraza lo real con la libertad de pensamiento, alma, noción y juicio. Como bien indica D'Angelo, 1.997:

“[...] se hace necesaria una nueva mitología que se ponga al servicio de las ideas, una mitología que lo sea de la razón. [...] El hecho de que la mitología que se pretende sea una mitología *de la razón* significa que sus *contenidos* deberán ser racionales, es decir que deberá dar un aspecto sensible (y, por ende, *estético*) a las adquisiciones mismas de la filosofía; hacer una mitología de la razón significa, en suma, conferir a las abstracciones de la filosofía la transposición imaginativo-sensible que las haga accesibles a quienes no pueden elevarse a las alturas de la especulación: <<La mitología tiene que hacerse filosófica para hacer racional al pueblo, y la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sensibles a los filósofos>>” (p.103).

Si esta nueva mitología está anclada a lo estético y, de acuerdo con lo propuesto por D'Angelo, “el arte es capaz de objetivar lo que el filósofo sólo puede alcanzar subjetivamente” (p.107), será justamente el arte la órbita que fundamentará la reducción de un infinito para alcanzar a un absoluto, la universalización de sensaciones y la regeneración de la omnicompreensión necesaria para la circulación del mito.

“Esta belleza tiene el poder de disolver su propio contenido particular para abrir la obra de arte al absoluto, y al mismo tiempo tiene el poder de superar la forma de la obra de arte en dirección a la obra de arte absoluta, expresión del arte enteramente <<romantizado>>” (Eco, Umberto, 2.004, p.317).

La acción creadora para el desarrollo y el establecimiento de esta nueva mitología, afirma Friedrich Schlegel⁵ (como se cita en D´Angelo, 1.997), implica que esta sea la más artificial de las obras de arte (p.105 y 106); sin embargo, si la obra de arte es analizada como un organismo, el hecho de que sea artificial, es decir elaborada por el hombre, no implica falsedad.

Según D´Angelo, la obra de arte como organismo lo es por su condición de totalidad, pues, como explica A.W. Schlegel en “Doctrina del arte” (como se cita en D´Angelo, 1.997):

“sería imposible conseguir un todo que fuera bello, juntando pieza a pieza, a partir de elementos presuntamente bellos; muy por lo contrario, el todo debe plantearse de modo absoluto, y desarrollarse a partir de él las distintas partes singulares” (p.214).

El italiano concluye, que es su integridad la que puede explicar al holismo; también que, si alguna de las partes del todo se separa, alterará irreparablemente este absoluto el cual, muy probablemente, dejará de ser (p.215), condición que ratifica en lo orgánico la innata procedencia y desarrollo desde el interior (p.214), explicándose así, por qué la artificialidad no es un engaño.

Desde esta ruptura, un nuevo comenzar se hace posible. Durante décadas en occidente, consideraciones como la proporción, la armonía, lo sagrado, la luz, la riqueza, lo sublime, los héroes e incluso la mujer fueron expuestas como materia representativa de lo bello, canonizando, estableciendo y generalizando preceptos hegemónicos que convergieron en una directriz normativa, incluso con un carácter político, casi inapelable. Sin embargo, la concepción de extraordinarios y sensibles escenarios, de inherentes e indisolubles universos y de elementos forasteros en el arte, posibilitaron la aparición de las vanguardias y con ellas, el devenir de espacios de rebeldía, movimientos irreverentes, miradas de subversión, faenas de amor insurrecto e incluso sublevaciones en contra de la razón.

En la creatividad y en el arte, las posibilidades de representar estas manifestaciones que, subvirtiendo el patrón, cuestionan de forma contundente y drástica los dominios del poder, son inagotables y aunque estas han sido escasas, destacan y contrastan entre la colectiva y ordinaria homogeneidad, inclusive en estos tiempos de globalización, de amplia y aparentemente variada producción artística. Es por esto que temáticas que cuestionan espacios de la sociedad actual, los cuales con frecuencia se abordan bajo fuertes juicios de valor, son exploradas desde múltiples puntos de vista por los directores de las películas “*Gummo*” (1.997) del productor Woods y “*Julien Donkey Boy*” (1.999) del productor Macaulay, dirigidas por Harmony Korine de Estados Unidos, y “*Hukkle*” (2.002) de los productores Bereczki y András y “*Taxidermia*” (2.006) del productor Dumreicher-Ivanceanu, dirigidas por György Pálfi de Hungría. De acuerdo con estas posturas y en empatía con estas características y con la resistencia a los cánones de belleza en el ahora, estos autores serán advertidos y razonados a continuación.

2. La belleza en la cinematografía de Harmony Korine y György Pálfi.

2.1 La belleza como ironía.

De acuerdo con la postura irónica que se configura en el concepto de belleza durante el romanticismo, se plantearán algunas posibles dimensiones de aproximación a los filmes contemporáneos “*Gummo*” y “*Julien Donkey Boy*” del cineasta estadounidense Harmony Korine⁶ y “*Hukkle*” y “*Taxidermia*” del húngaro György Pálfi, para intentar comprender cómo se manifiesta la belleza en sus creaciones.

Refiriéndonos específicamente al cine, aunque también pueda aplicarse a distintas disciplinas artísticas puesto que en estas coexiste la comunicación entre obra-espectador, existe una ilusión. De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española una ilusión refiere a una representación sin verdadera realidad, por lo tanto, aquel doble movimiento característico de la ironía aterriza bajo una perspectiva inundada de subjetividades.

Aun así, como afirma D’Angelo “La ironía es ficción, pero es ficción <<absolutamente involuntaria, y, sin embargo, absolutamente reflexiva>>; no debe engañar a nadie, <<excepto

a quienes la consideran un engaño>>; en ella <<todo debe ser broma y todo debe ser serio>>”
(p.127).

En “*Julien Donkey Boy*” (27’:20’), el padre de Julien intenta jugar naipe con un hombre sin brazos mientras lo cuestiona por su condición y su forma de vida en relación a esta.



HOMBRE SIN BRAZOS⁷

Esto no es como esa gente de la televisión que vende cosas, es la vida real.

Is not like those people on tv that sells stuffs, it's real life.

Con este diálogo Korine pone en cuestión, sin eufemismo alguno, aquella ilusión de la ficción por medio de la ficción misma, siendo usada de manera no convencional a través del juego con elementos formales, muy cerca de ser una parábasis cómica⁸.

En “*Taxidermia*”, Pálfi, aunque no tan directamente, por medio de ciertos diálogos también nos acerca a este juego sólo que su ruta tiene como suelo un perfil humorístico arraigado a la broma a la que refirió D’Angelo. A propósito de esto, se destaca la ostentación y el carácter novelesco de las palabras del teniente a Morosgoványi, y como afirman Allmer, Brick y Huxle en “*European nightmares: Horror cinema in Europe since 1.945*” (2.012) el lenguaje usado en el monólogo no es de oficiales y disciplinarios dentro de la norma (p. 239). En esta escena, el contenido de los encuadres y su yuxtaposición, como los planos del cuerpo desnudo de las jóvenes en la tina y su respectivo contraplano en el cual el rostro de Morosgoványi, mientras espía, está enmarcado en medio del límite de la ventana y el cuerpo de una de las mujeres,

acentúan las palabras del teniente, lo que le confiere un tono irónico y extraño, que conjugados instala la escena en un código de juego.

En “*Taxidermia*” (8’:00’), el teniente, mientras observa a Morosgoványi partir leña, discursivamente discute casi en un monólogo acerca de “los coños”.



TENIENTE

Te lo pregunto directamente Morosgoványi ¿hay algo mejor que un coño? Porque lo llames como lo llames, el coño sigue siendo el común denominador en todo. Así es, donde esté un buen coño, ¿verdad? Y ¿si no? Será porque no lo es o porque es algo feo, es decir la palabra, o porque está sin lavar, como una cerda.

MOROSGOVÁNYI

Si, teniente.

TENIENTE

Por eso yo estoy de acuerdo en que un poema sobre un cáliz de amor, quizá... bueno... podría ser más bonito, o un lirio cubierto de rocío, no sé, un gatito. No tengo ninguna duda o, la letra de una canción. Eso es

lo que les dicen a ellas, eso para cortejarlas y parecer educados, porque la realidad es que lo único en que piensan es en coños, nada más que eso ¿me has entendido?

En coños, escúchame bien.

Yo tengo mi propia teoría, no es el mundo el que hace girar los coños, el mundo sigue girando gracias a los coños.

ESPOSA DEL TENIENTE

(Mientras se asoma por la ventana)

¡A comer!

TENIENTE

Vamos, deja de parlotear como un loro, búscate algo que hacer.

Alrededor del tema D'Angelo, también explica unas razones del alemán Schlegel:

“La ilusión escénica queda completamente relativizada, de suerte que el verdadero asunto de la comedia llega a ser precisamente la destrucción de esa ilusión y los efectos que de ello nacen” (p.129).

Es así como en “*Taxidermia*”, se evidencia el carácter irónico con la destrucción o suspensión de la ilusión. En medio de la irrealidad que presenta esta representación, es justamente este juego con la sensación de equívoco, la caricaturización del crecimiento personal, de error tras error en un mundo que, tal y como el nuestro, corre en caída libre y sin otro fin que el camino hacia la destrucción.

Es Julien, de “*Julien Donkey Boy*”, quien al conducirnos por esta ruta, nos demuestra que su problema psiquiátrico no proviene únicamente de las condiciones corporales de sus neuronas, sino que en tal conflicto tiene una gran influencia el contexto en el que él vive. Una familia

disfuncional hacen de Julien un personaje tal y como puede ser cualquiera de nosotros en este caos de humanidad.

En “*Julien Donkey Boy*” (46’:30’), las mentiras que su hermana le ha hecho creer relativas a su madre.



En “*Julien Donkey Boy*” (16’:30’, 51’:30’ y 10’:40’), el carácter inestable, vulgar y tosco de su padre.



En “*Julien Donkey Boy*” (34’:08’, 34’:34’ y 1h: 06’:10’), el egoísmo y desinterés por parte de su hermano.



En este sentido, una relación clara que hay entre “*Julien Donkey Boy*” y “*Gummo*”, primera película de Korine, es justamente esta sensación de representar ciertos aspectos de la cultura, sin la pretensión habitual del cine que recrea la realidad de modo higiénico, ordenado, maquillado y falsamente embellecido, sino al contrario, embozando la realidad en su apariencia más fiel, como explica el italiano Paolo:

“[...] la idea de una nueva mitología asume un preeminente valor sociopolítico, porque la mitología (y por lo tanto el arte) se convierte en el instrumento que resuelve la fractura social entre quienes pueden elevarse a los contenidos abstractos de la razón y quienes quedan excluidos de tal operación por las insuficiencias de su cultura: <<Mientras no hagamos estéticas, es decir, mitológicas, las ideas, ningún interés tienen para el pueblo [...] Así tienen finalmente que darse la mano ilustrados y no ilustrados [...] >> (p.104)”

“*Gummo*” trae consigo un planteamiento rudo que traspasa las fronteras de la lógica instalando el relato en un universo al parecer sin sentido alguno. De acuerdo con testimonios dados alrededor de la realización de este filme, encontramos que muchos actores del reparto no están representando un personaje externo a lo que son, se muestran ante la cámara con sus reacciones reales. Algunas localizaciones y parte de la ambientación y utilería también hacen parte de realidades, pero en medio de esta naturalidad, la existencia de un condicionante como el encuadre, le atribuye a la película esa cierta espectacularidad que tradicionalmente posee el cine y que en este caso nos cuestiona a cerca de la imagen y de la realidad.

A propósito de la ironía, esta también se manifiesta a partir de las contradicciones de los personajes. Estos revelan, cada uno a su manera por ser exclusivos en su singularidad, aquel dolor general y abandono común del lugar en el que viven y la huella que esto ha dejado en ellos, hasta el punto de refutar con sus acciones lo que sus palabras comunican.

Estas películas representan, apartándose de idealizaciones utópicas, ciertas condiciones de pobreza, abuso, desequilibrios mentales, violencia y en fin, muchos modos de degradación, que si bien podemos reconocer, desconocer, o incluso ser cómplices, nos integran a una profundidad que nada tiene que ver con aquellos sazones de aparente perfección del cine convencional, aquella profundidad de la realidad misma pero sin abandonar el terreno de la ilusión.

A propósito de la ilusión, D’Angelo afirma que el mundo de la escena es un absoluto:

“El mundo de la escena es un absoluto, un universo acabado y autónomo en el que, si nos abandonamos a la ilusión, podemos movernos sin ver sus límites; aunque, por otro lado, podamos elevarnos por encima de este absoluto, llegar a la conciencia de que este mundo aparentemente cerrado puede ser infinitamente trascendido y contemplado como desde un punto exterior a él” (pp.130-131).

Una posibilidad de comprender aquél absoluto es articulándolo con su contenido y si tomamos como punto de partida aquel sentido de organicidad de la obra de arte, se advierte en el contenido de estos filmes, una enunciación bella de la fealdad de lo feo tanto en un sentido físico como moral. De acuerdo con esto, la forma no queda en un segundo plano, sino que se articula orgánicamente al contenido como el modo de proceder y como aquella configuración

externa de este todo. Este contenido podría compararse con aquella semilla de origen la cual tiene que exteriorizar lo que posee para ser realidad y al germinar, esta disposición interna corresponde a la forma que se expondrá a la luz de quien se acerque a observarla, tal y como ocurre con un filme, tal y como ocurre con el cine, tal y como ocurre con el arte.

En sintonía con este todo se podrían comprender ciertas consideraciones y acciones específicas de Lajos en *"Taxidermia"*. Esta película, así como las de Korine, ha sido tildada de escatológica e irreverente¹⁰ y sin embargo, es *"Taxidermia"* la que le da al director su mayor reconocimiento en la escena del cine, por ejemplo este aparente plano secuencia deslumbra por su carácter simbólico y por el uso cuidadoso a nivel técnico.

Minutaje 10:30, se revela por medio de la historia de una tina aquella multiplicidad de vivencias paradójicas que un mismo objeto puede llegar a tener.

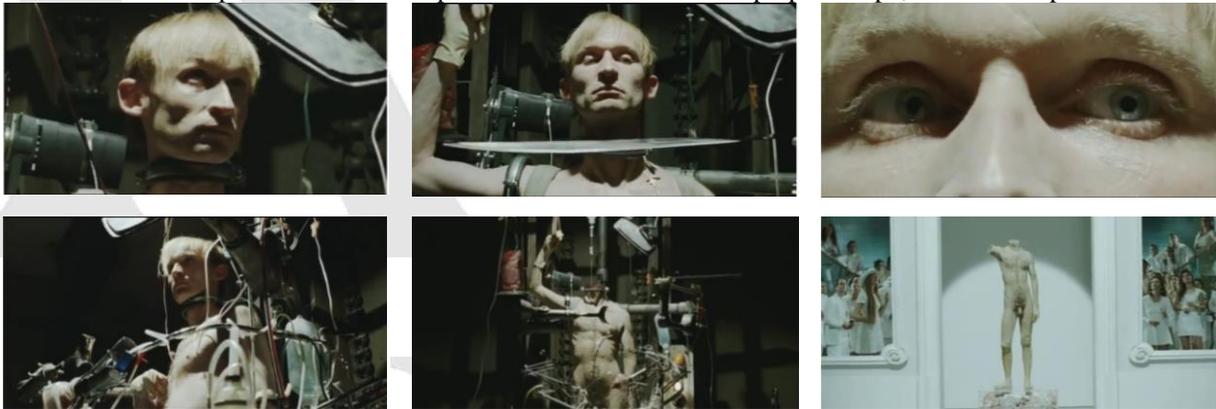


En este universo planteado por el director se encuentran algunas razones por las cuales sus filmes se instauran muy cerca de las apreciaciones alrededor del entendimiento de la lógica orgánica de la obra de arte.

Aquella organicidad característica del arte en la ironía, se manifiesta en *"Taxidermia"* de un modo categórico que se palpa al final de lo que podríamos llamar homicidio en primera

persona, ejecutado con la disección que Lajos hace de su propio cuerpo. Este imposible se hace posible en la película al presentar el proceso impecablemente ejecutado por el experto taxidermista, en el que extrae con fina pericia sus propios órganos para culminar, luego de una cabal sutura, con la decapitación y mutilación de su brazo derecho, creando así una excelsa replica humana del David de Miguel Angel.

En “*Taxidermia*” (1h: 15’:10’’ al 1h: 21’:00’’), Lajos, con una máquina diseñada por él mismo, la cual está fríamente calculada para lleva a cabo un proceso de taxidermia con su propio cuerpo, finaliza decapitándose.



En cuanto a la obra de Lajos, su contenido no está compuesto únicamente por la réplica del David¹¹, pues la obra encuentra su completud en aquél proceso, aquél sentir del personaje en el momento de su decapitación o como lo explica Andor Regoczy, uno de los personajes en su monólogo al hacer referencia a aquello que no puede ser montado en una obra de arte.

En “*Taxidermia*” (1h: 23’:09’’, 1h: 23’:16’’ y 1h: 23’:27’’), palabras de Andor Regoczy al exponer a Lajos.



ANDOR REGOCZY

Si falta alguna otra cosa que decir, es que existen cosas que no pueden ser montadas. Si pudiésemos montar a nuestro propio padre o, por decir, a toda nuestra familia y de alguna forma lo que él sintió cuando la hoja se aproximaba a su cabeza, lo que sentimos a esa altura, no puede ser montado. Es decir, esto es una parte de quién fue realmente Lajos Balatony, es su esencia, creo. Por supuesto, distintas cosas son importantes para las diferentes personas. Para algunos es el espacio, para otros el tiempo.

Las palabras que pronuncia el médico son ciertas parcialmente, pues solo se cumplen para los asistentes a la exposición en *"Taxidermia"*, quienes no tendrán un recurso distinto al de la imaginación para recrear el proceso de producción de la obra de Lajos, pero György Pálfi nos concede a nosotros, los espectadores, el privilegio de ver y atestiguar todo lo que hace parte de la obra de arte, ese insondable momento de la producción de su obra que le fue negado a los personajes que asisten a la exposición. Pero dada la violencia del filme, este privilegio podría equivaler a tener la primera fila en el quinto círculo del infierno o como explica Anikó Imre en *A companion to Eastern european cinemas* (2012) explica "El filme nos fuerza a sentir, despierta a la audiencia con una sensación de exceso de implicación en la sensación y la emoción, que implica una aparente falta de una adecuada distancia estética". (p.34).

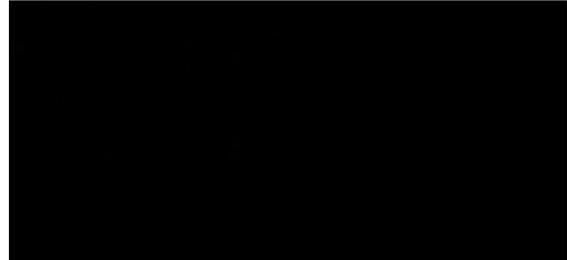
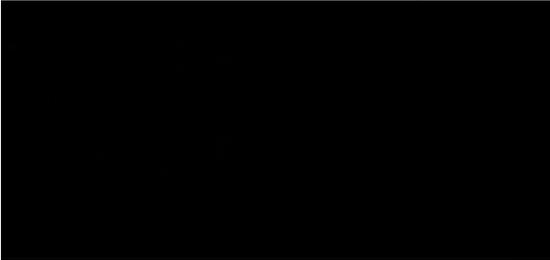
También la escogencia de quien encontrase el cuerpo de Lajos hecho escultura, hace parte de la organicidad de la obra. Andor Regoczy, el médico que lo encuentra, fue cuidadosamente seleccionado por el autor como testigo y expositor. Quien mejor que un médico cínico que llega a un taxidermista con un cuerpo humano cuya gestación fue interrumpida, para hacer de él una mórbida pieza decorativa. Quien mejor que él para comprender sin repulsión el extremo gesto de un artista que se *"taxidermiza"* a sí mismo.

En “*Taxidermia*” (1h: 02’:57’’, 1h: 03’:35’’, y 1h: 21’:38’’), Andor Regoczy encarga a Lajos algo poco convencional.



Es por esto y por la suma de los hechos en las vidas que dieron lugar a la existencia de Lajos, que este llega a ser lo que es. Lajos, su vida, su obra y la obra que lo contiene “*Taxidermia*”, finalmente es el absoluto. Esto se explica incluso en el mismo filme por medio de las palabras del médico en la apertura de la exposición en la que se verá por primera vez la obra de Lajos que es Lajos mismo.

En “*Taxidermia*” (01’:06’’, 01’:07’’), palabras de Andor Regoczy al comenzar el filme.¹²



ANDOR REGOCZY

Hay algo que debo decir porque soy parte, parte de una creación que yo no hice. Sin embargo, si no fuera por mí, nadie sabría nada al respecto, porque ni existiría. Nadie sabría quién es realmente Lajoska Balatony y nadie se interesaría en saber de dónde vino y hacia dónde va o quién fue su padreo o su abuelo. Tal vez todo esto sólo sea significativo porque indica el final de algo y cuando llegó al final, entonces su inicio también se torna importante.

La obra es el final de la existencia, no se puede comprender sin su origen. Por esto el médico explica que, cuando algo termina, el inicio se hace importante. Si nada hubiera sido como fue, nunca habría concluido de la misma *forma*, incluso a nivel estético, siendo esta finalmente la estructura narrativa del relato. El macabro final es así la síntesis tanto estética como discursiva de la tesis de Palfi desplegada a lo largo del filme para cerrar con un bucle estético y ético que podría plantearse como la liberación de la alienación a través del arte, o en palabras de Imre (2.012):

“Matamos a las cosas, para llegar así a invertir la simulación con un inmutable de la vida, el personaje sólo escapa de su alienación insoportable replicándola en una forma final de su propia extinción y una metamorfosis estética” (p.37).

O como a propósito de ello también lo expresa Svetlana Boym (citada en Allmer, Brick y Huxle en “European nightmares: Horror cinema in Europe since 1945”, p.241):

“[...] en lugar de la alienación ser curada – que es lo propone la comunidad imaginada por la nación – lo grotesco usa la alienación en sí misma como un antibiótico personal contra la enfermedad ancestral con el fin de re-imaginarlo [...]”

En relación con este fin y con la metamorfosis estética, es la experiencia interior el vehículo para que esta pueda llegar a ser. Por lo tanto la decisión de Lajos al final de “*Taxidermia*” tiene tal carga, ya que al segar su vida a partir de la modificación de su cuerpo expresa finalmente tal metamorfosis.

D’Angelo explica:

“La ironía expresa <<todo el secreto de la vida artística>>, es la revelación de la libertad del artista o del hombre. Esta libertad se expresa en un no quedar ligado a ningún contenido en particular, elevándose en el goce de lo bello por encima de lo bello mismo” (p.132).

En el universo del filme “*Hukkle*” podemos comprender, también por encima de la forma misma, el placer brindado por la riqueza de la imagen en movimiento y la relación simbiótica con la narrativa de la película. El cineasta húngaro contemporáneo debutó con este filme, el cual además de ser su ópera prima, fue su proyecto de grado universitario. “*Hukkle*” tiene como tierra fértil la contundencia de la combinación entre la imagen en movimiento de cada

plano y la carga simbólica de los encuadres, lo que le brinda a la película una particularidad que advierte la esencia fundamental de lo que el director busca comunicar pues, aunque sin decirlo textualmente, lo transmite de manera directa generando aquél visceral deleite que lo caracteriza.

Según el pensamiento de Deleuze (1.987) en *“La imagen movimiento”*, el propósito más elevado de la esencia del cine, en el cine hecho, no debe limitarse a filmar el mundo sino más bien una "creencia en este mundo", idea que concuerda de forma muy cercana con aquella nueva mitología que querían engendrar los románticos. Aquellos quienes, según Paolo, pueden elevarse a los contenidos abstractos de la razón, podrían considerarse específicamente como autores, siendo estos quienes le dan espíritu a la obra desde lo que tienen en su interior, haciéndonos partícipes de esta nueva mitología.

3 Otro orden de lo bello.

Tomando como punto de partida las reglas de proporción sistemáticamente idealizadas por los regímenes estructurados de la sociedad occidental, que apuntan a modelos de características presuntamente perfectas, las cuales conforme a la figura humana se ajustan al tipo de complexión aprobado, aplaudido, consentido e incluso engendrado por los griegos y egipcios, se infiere que aquellas formas que no encajen o correspondan a estas rígidas imposiciones generan, no sólo el equilibrio al que se refiere el teólogo Alejandro Hales¹³ (como se cita en Eco, 2.004), sino asimismo, producen tensión y resistencia en tanto que cuestionan el canon, la norma, lo establecido y el orden.

Diferentes preceptos han regido las concepciones de belleza, acentuando la armonía y la proporción. En la actualidad, en esta modernidad líquida como la define Bauman (2.004), este concepto está anclado fuertemente a consideraciones en torno al cuerpo, donde se destaca su carácter idealizador de parámetros corporal y físicamente inalcanzables, los cuales además están íntimamente ligados a la apariencia. Las películas tanto de Korine como de Palfi se caracterizan por desligarse de este tipo de consideraciones, escrudiñando otros órdenes de lo

bello, donde el discurso tiene una profunda intensión que va más allá de lo aparentemente bello, remitiéndonos a la dicotomía entre el ser y el parecer de la que hablaba Sócrates y que se manifiesta de modos muy claros a lo largo de los relatos como se puede ver en la siguiente escena:

En “*Gummo*” (37’: 00’), Solomon, durante su cita, conversa con una joven con síndrome de Down que es explotada sexualmente por su hermano:



SOLOMON

¿Tú me amas?
(Do you love me?)

CASSY

Si
(Yes)

SOLOMON

¿Piensas que soy atractivo?
(Do you think I´m attractive?)

CASSY

No. Te ves bien de la forma que eres, flaco.
(No. You look fine the way you are, skinny.)

Korine en este diálogo presenta, por medio de la visión del mundo de una joven con síndrome de Down y la forma de entender inocentemente su fuerte realidad en medio de su condición, una denuncia mediante la resistencia misma, así el director haya afirmado no tener intenciones de hacerlo como explica Karen Miranda Augustine en *Paradise Jacked: Primitivism, disidentification and feminist cultural practice* (2008):

“Todos los personajes en mi película son bellos, incluso aquellos que puedo encontrar desagradables. No veo de una sola manera a ninguna persona, no creo que las cosas sean tan fáciles y tan simples como se dicen o se muestran en la mayoría de las películas. Para mí, no fue difícil mostrar la complejidad de estos personajes, la de una niña con síndrome de Down que demuestra su belleza de manera tan obvia y trascendente, la idea de explotación no significa absolutamente nada para mí porque yo muestro lo que quiero ver, este no sería un argumento por el que me importe luchar o al que quiera defender” (p.52).

Harmony, enfatizando la indudable belleza de la joven quien va más allá de la idealización de Solomon de su propia apariencia, pone en evidencia la relación entre el amor y la manera en que se percibe el mundo y es así como este concepto del director se encuentra muy cercano a las encantadoras palabras de Platón que durante tanto tiempo quise citar y hasta este momento encuentro el espacio ideal para materializar ese deseo (citado en Eco, p.50).

“¿Qué debemos imaginar, si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores, ni en suma de otras muchas fruslerías mortales, y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única?”.

Harmony Korine en su película “*Gummo*”, logra ser conmovedoramente exuberante, generando en el espectador una conexión con la universal experiencia de ser humano, como explica en su tesis Augustine de Miranda en *Paradise Jacked: Primitivism, disidentification and feminist cultural practice* (2008). Esta experiencia se caracteriza por el aprendizaje continuo y por esos estados de perturbación e inquietud que generalmente las películas no suelen tratar en temas tan complejos.

En "Gummo" (22':00'), Solomon y Tumbler dialogan drogados acerca del hermano de Tumbler, que es queer y está en la gran ciudad:



SOLOMON

¿Él era bonito?

(Was he pretty?)

TUMMLER

No sé, supongo, supongo que él era bonito. Bonito suficiente para tener un novio.

(I don't know, I guess so, I guess he was pretty. Pretty enough to have a boyfriend)

A propósito del mismo filme, Olson, Debbie y Andrew Scahill en *Lost and othered children in contemporary cinema* (2.002) explican:

“Lo grotesco subvierte la norma, transgrede categorías y construye objetos tanto de horror como de fascinación. Para Mary Russo, lo grotesco está especialmente enlazado con la representación de género, así como el embarazo y el cuerpo excesivo. En este contexto, cualquier cuerpo que está considerado como fuera de la norma, desdibujando los límites de lo familiar, se considera grotesco”. (pp.107-122)

De este hecho, se infiere que debe existir un supuesto esperado que enmarca y contiene un algo que se entiende como “normalidad”, a propósito de lo cual Richard Dyer (citado en Stuart Hall, 2010, p. 431) afirma:

“El establecimiento de la normalidad (es decir, lo que se acepta como “normal”) a través de los tipos y estereotipos sociales es un aspecto del hábito de gobernar a grupos [...] de intentar formar toda la sociedad de acuerdo con su propia visión del mundo, su sistema de valores, su sensibilidad y su ideología. Tan correcta es esta visión del mundo para los grupos dominantes, que la hacen parecer (como en realidad les parece a ellos) como “natural” e “inevitable” – y para todos – y, en tanto son exitosos, establecen su hegemonía (1977: 30).

Se podría entender entonces que, aquellos individuos o grupos que no pertenecen a esta “normalidad”, hacen parte de lo grotesco y, en esta categorización de lo grotesco, es justamente en la que el espectador dimensiona aquella interioridad que palpita en los filmes de Korine, quien engendrará en sus protagonistas, en medio del horror, inocencia, ingenuidad y espontaneidad.

Para Eco (p. 10) el arte puede representar de una forma bella incluso cuando lo que es representado en sí mismo es peligroso o repugnante. Afirma que estas horribles representaciones suelen generar curiosidad, seducción y fascinación en quien percibe aquellas formas, conduciendo finalmente a un reconocimiento sin hipocresía. Al hablar de repugnancia no sólo se refiere al asco y a la aversión, sino también a la discrepancia o incompatibilidad de peculiaridades, caracteres y condiciones de algo o alguien, casi siempre superando el lado racional del ser humano.

De acuerdo con Picasso (citado en Lemaire, 1999) “cada obra maestra viene al mundo con una dosis de fealdad congénita. Esta fealdad es el signo de la lucha de su creador, para decir algo nuevo de un modo nuevo”. Esta dosis de fealdad congénita a la que refiere Picasso siempre tiene presente aquella discrepante posición y la incompatibilidad hacia la hegemonía.

En la historia, las representaciones también han estado aferradas, incluso con cierto recelo, a un régimen que dictamina ciertos órdenes que pretenden la dignificación de la representación, que será más plausible cuanto más cerca esté a ese régimen. Específicamente en el cine, también existen ciertas normatividades que rigen la cinematografía y que se expresan en la

pureza de la imagen, en la pulcritud de la técnica, en el preciosismo visual, en la precisión actoral, etcétera, que se erigen como patrones para juzgar el valor de una película.

Korine se caracteriza por dejar de lado modelos representativos en cuanto a cánones de belleza cinematográficos (Rombes, 2.005). “*Julien Donkey Boy*” en su propia forma está próxima al Dogma 95, sin embargo este movimiento cinematográfico tiene unos preceptos claros e incluso adoctrinadores que se asientan a sí mismos como firmes y ciertos. Aun así el director, aunque cercano a este, también está desprendido del mismo, pues los efectos ópticos y filtros, el formato, el uso de iluminación artificial y de música extradiegética, no hacen parte del Dogma 95 y si están presentes en este filme.

En medio del desapego a las normas que han conducido la cinematografía, “*Julien Donkey Boy*” apuesta por una imagen aparentemente descuidada o como lo explica Agustín Rubio Alcover técnicamente en *Nuevas texturas, universos posibles: Potencialidades expresivas del video digital según Anthony Dod Mantle*.

“Grabada con cámaras Canon XL-1 y transferida primero a 16 mm y por fin a 35 mm, la película se caracteriza en el plano visual por una agresividad feísta muy acorde con la decantación por un tono tremendista y con la renuncia a construir un relato coherente: la paleta de colores se reduce en relación directamente proporcional al aumento del grano, hay fragmentos prácticamente invisibles debido a la escasez de luz –en este sentido, merece ser mencionada la escena del confesionario, que consta únicamente de planos de la celosía–, el raccord de iluminación deja de regir. Se diría que Dod Mantle centra todos sus esfuerzos en que la discontinuidad, los contrastes y la tosquedad sean tan acusados que resulte imposible pasarlos por alto. [...] Se modificaron las cámaras, colocándoles objetivos Canon EC de 6-40mm y Canon EJ de 50-150mm; para reducir la profundidad de campo, el director de fotografía Dod Mantle grabó con el diafragma abierto al máximo y con filtros ND, y subexpuso dos puntos para obtener imágenes más ricas”.

Con esto, Korine demuestra que la calidad de la imagen no es dada por el soporte cinematográfico (Trainer, 2.013). y que esto no necesariamente determina el valor la imagen, sino que es la intensión del contenido la que define el soporte, dejando de ser sólo un sostén y convirtiéndose en una herramienta expresiva.

De igual forma ocurre con la descuidada fluidez de los movimientos de cámara y la aparente negligencia en la composición, que en este caso conectan al espectador con aquella sensación de irrealidad vivida por un esquizofrénico.

En las películas *“Hukkle”* y *“Taxidermia”* del húngaro Pálfi podemos observar un comportamiento estético aparentemente opuesto al del estadounidense Korine, pero esta divergencia es aparente. En principio apreciaremos a simple vista una preocupación en Pálfi por la calidad de la imagen, la composición, el encuadre y la configuración de atmósferas estéticamente apreciables, pero lo que ellas presentan es brutal y grotesco, poniendo al espectador en una dicotomía entre la fascinación y el espanto, siendo aquí en donde de un modo no tan evidente pero profundo, comulgan Korine y Pálfi.

En Korine el concepto de montaje, siendo también generador de ironía como explica Adrian Gargett en *“The future of cinema: Harmony Korine”* (2.002), es en sí mismo el significado entre dos imágenes y la intensidad creada por la yuxtaposición de las mismas. La ironía presente en *“Gummo”* y en *“Julien Donkey Boy”* la podemos advertir gracias a la continuidad no narrativa que distingue a los filmes.

También el cine de Korine se caracteriza por fragmentar la uniformidad de un monólogo interior y por ensamblar elementos singulares tanto del pasado como del presente. Korine no tiene en cuenta ningún tipo de estructura preestablecida ni un orden “dignamente lógico” del relato, pero no obstante logra establecer sentido y su estrategia de ensamblaje en el montaje podría emparentarse con el montaje dialéctico de Eisenstein.

En *“Gummo”*, a partir del efecto de alternancia en paralelo, no hay un relato específico que conduzca un trazo que marque el camino durante una línea temporal; las consecuencias de un tornado que arrasó con el lugar, traen sucesos muy diferentes entre sí, incluso varios involucrados en un mismo personaje dejando una profunda e indeleble huella en cada uno de ellos, lo que establece aquello que los articula gracias al montaje, procedimiento que demuestra que no necesariamente el argumento de un filme está determinado por una línea

dramática que guie el relato en continuidad, poniendo en evidencia la función sintáctica¹⁴ del montaje.

En “*Gummo*”, Korine construye, a partir de la fragmentación, un relato aparentemente discontinuo y deslumbra con su magnífica forma de concluir en un todo. En palabras de Gargett, 2.002:

“La motivación no es por lo tanto la eliminación o "ausencia" de la narración, sino un intento de alcanzar una "exteriorización" de otras extrañas conexiones a través de una libertad abstracta que se hace cargo del movimiento y el tiempo de la película. "Todo pasa por una mutación ya que ha dejado de ser el ser uno, para convertirse en el fin constitutivo entre dos imágenes". Por lo tanto, con Korine, la interacción de dos imágenes o huellas engendra una frontera, que no pertenece ni lo uno ni lo otro”.

Los cortes con *raccord* en “*Julien Donkey Boy*” son completamente irrelevantes y poco respetados. Sin embargo, el hecho de que no exista un empalme de precisión en continuidad bien sea de acción o de movimiento, no genera problemas de fluidez narrativa, pues el montaje enfatiza en el efecto de disyunción, este entendido como aquél corte directo que separa un tema de otro, ya sea en tiempo o en espacio, y que propicia sentido a partir de las connotaciones que habitan en las denotaciones.

Mientras que en otra dirección el húngaro, tanto en “*Hukkle*” como “*Taxidermia*”, respeta y cuida aquellas reglas formales de la cinematografía a las que hicimos referencia anteriormente, también la ley de tercios basada en la divina proporción y los ejes de acción y de mirada.

En “*Hukkle*” (9’:48’’, 20’:10’’, 59’:04’’), preciosismo en la imagen.



En “*Taxidermia*” (27’:24’’, 29’:36’’ y 1h:11’:30’’), preciosismo en la imagen.



Enfatiza que “*Taxidermia*” expone tanto la memoria como la identidad por medio del cuerpo y cómo a través de este se ven reflejados los tres principales sistemas políticos durante el siglo XX en Hungría; reflexiona en cómo el cuerpo se convierte en un espacio de memoria el cual conserva los rastros ideológicos de los regímenes.

Laszo Strausz en “*Arqueología de la piel*” (2.011) explica:

“En la presencia de un poder político opresivo, la identidad se define fácilmente y con reconocimiento: actos de resistencia en sí mismos se convirtió en la manera de articularlo. *Taxidermia* crea una mitología que pone la noción del cuerpo como lugar de la memoria y la resistencia político-cultural en el centro de esta lucha”.

Referencias

- Allmer, Patricia & Brick, Emily & David Huxle. (2012). *European nightmares: Horror cinema in Europe since 1945*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Augustine, Karen Miranda. (2008). *Paradise Jacked: Primitivism, disidentification and feminist cultural practice*. Tesis de grado. Canadá. Recuperada en: <http://karenmirandaaugustine.com>
- Barros, Cristina y Arturo Souto. (1995). *Siglo XIX: Romanticismo, realismo y naturalismo*. México: Trillas.
- Bauman, Zygmunt. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bereczki, Csaba & Bohm András (Productores) & Pálfi, György (Director). (2002). *Hukkle* [Cinta cinematográfica]. Hungría.
- D'Angelo, Paolo. (1997). *La estética del romanticismo*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- De Megara, Teognis. (Siglo V a.C). *Elegías I*.
- De Mitilene, Safo. (Siglo VII-VI a.C). *La Kalokagathía*.
- Deleuze, Gilles. (1987). *Cinema 2 - The Time Image* Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta Minneapolis: University of Minnesota Press, Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Dumreicher-Ivanceanu, Alexander (Productor) & Pálfi, György (Director). (2006). *Taxidermia* [Cinta cinematográfica]. Hungría: Fortissimo Films.
- Eco, Umberto. (2004). *La historia de la belleza*. Bompiani, Milán, Italia: Lumen.
- Gargett, Adrian. (2002). The future of cinema: Harmony Korine. *The film journal*. Recuperado el 18 de marzo de 2013 en <http://www.thefilmjournal.com>
- Hales, Alejandro. (1.475). *La Summa*. Italia.
- Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia. Lima, Perú. Bogotá, Colombia. Quito, Ecuador. : Envión Editores. Instituto de Estudios Peruanos. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hume, David. (1.745). *Ensayos morales, políticos y literarios*.
- Imre, Anikó. (2012). *A companion to Eastern european cinemas*. :Garsington Road, Oxford, Estados Unidos: Wiley-Blackwell

Kaufman, Iloyd. (2.002). *Underground U.S.A.: Filmmaking beyond the Hollywood Canon*. New York, United States of America: Columbia University Press.

Lemaire, Gérard-Georges. (1.999). *El impresionismo y los inicios de la pintura moderna: PICASSO*. Barcelona, España: Planeta-DeAgostini S.A.

Macaulay, Scott (Productor) & Korine, H. (Director y guionista). (1.999). *Julien Donkey Boy* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Moxey, Keith. (2.009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Revista de estudios visuales*, N°6. Recuperado el 15 de junio de 2.013 de <http://www.estudiosvisuales.net>

Muñoz Álvarez, Vicente. (2.011). *Cult movies: Películas para llevarse al Infierno*. Madrid, España: Eutelequia Narrativa.

Nieto, Ramón. (1998). *El romanticismo*. Madrid, España: Acento.

Olson, Debbie & Andrew Scahill. (2.002). *Lost and othered children in contemporary cinema*. Thornbury Road, Plymouth, United: Lexington books.

Platón. (1.903). *Hippias Mayor o de lo bello*. (Burnet, John, Trad.). Oxford: Estados Unidos: Opera, vol. III. (Trabajo original publicado en 388 - 385 a.C.)

Platón. (Siglos V-IV a.C.). *Resplandor*. Fedro.

Real Academia Española. (2001). En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Riley, Christophe. (1.961). *The Hollywood Standard: The complete and Authoritative Guide to Script Format and Style*. Estados Unidos.

Rombes, Nicholas. (2.005). *New punk cinema*. George Square, Edimburgo, Gran Bretaña: Edinburgh University Press Ltd

Rubio Alcover, Agustín. *Nuevas texturas, universos posibles: Potencialidades expresivas del video digital según Anthony Dod Mantle*. Recuperado el 27 de Marzo de 2013 en <http://repodoc.uji.es>

Rousseau, Jean Jaques. (1.761). *La belleza en acción: La nueva Eloisa*.

Strausz, Laszo. (2.011). Arqueología de la piel: la historia y la memoria corporal en

Taxidermia. *Jump cut*, N° 53. Recuperado el día 15 de Marzo de 2.013, de <http://www.ejumputcut.org>

Trainer, Adam. (2.013). *Trash Humpers and the Search for the Sublime in the Age of Viral*.

Video. Scan: *Journal of Media Arts Culture*, Vol. 10. Recuperado el 16 de Marzo de 2.013 en <http://www.scan.net.au>

Wolf, Norbert. 2007. *Romanticismo*. España: Taschen.

Woods, C. (Productor) & Korine, H. (Director y guionista). (1.997). *Gummo* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fine Line Features de New Line Cinema.

¹ Colombiana. Politécnico Grancolombiano.

² Concepto desarrollado por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman en el texto “*Modernidad líquida*” (2.002).

³ La fecha de “Hípías Mayor o de lo bello” es incierta pero se ha sugerido que fue escrito entre 390-385 a.C.

⁴ *El romanticismo*” de Ramón Nieto (1998).

⁵ Único autor romántico que escribe un texto exclusivamente dedicado a la nueva mitología: “*Discurso sobre la mitología*”.

⁶ “*Underground U.S.A.: Filmmaking beyond the Hollywood Canon*” de Iloyd Kaufman (2.002).

⁷ El formato utilizado en los diálogos de las películas referenciados en este texto fue extraído de “*The Hollywood Standard: The complete and Authoritative Guide to Script Format and Style*” de Christophe Rile (1.961).

⁸ D Ángelo afirma que en la comedia antigua se llamaba parábasis al momento en que el coro avanzaba hasta el proscenio y dialogaba con los espectadores. Era un momento, pues, de ruptura de la ilusión escénica, de ruptura de la condición de separación e incomunicabilidad entre público y escenario” (p.128).

⁹ *Il piu antico programa sistematico dell'idealismo tedesco*, en Fr. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 166 (trad. Cast. Cit., 29).

¹⁰ “*Cult movies: Películas para llevarse al Infierno*” de Vicente Muñoz Álvarez (2.011).

¹¹ Siendo esta la revelación por medio de la metamorfosis estética a la que hace referencia Aniko Irmé en *companion to Eastern european cinemas* (p.37).

¹² Estos fotogramas son la imagen del comienzo del filme mientras en off escuchamos la voz de Andor Regoczy. La pantalla en negro mientras se escucha una voz de fondo es la negación de la mirada, lo que resulta un extraño comienzo para una película que durante 94 minutos se encargará de herir el ojo del espectador.

¹³ Hales afirma que el equilibrio emerge solo bajo la presencia del contrario o del opuesto, así lo bello no emerge en tanto que no se haga presente lo feo para acentuar lo bello.

¹⁴ La función sintáctica del montaje es aquella que regula el orden y la estructura del filme.