



Las rutas lunáticas: Estéticas del cine *bizarro*

Existen espectadores con una misteriosa pasión por lo extraño, monstruoso, extravagante y hasta ridículo... pasión por el “mal gusto”. Son amantes de una estética que recorre películas con orígenes y estilos muy diversos. Veamos en este artículo los rasgos del llamado cine *bizarro*.

José Carlos Cabrejo



El perro andaluz. ◀

Valiente, generoso, lúcido, espléndido. Cualquiera de estas acepciones de la palabra “bizarro”, que encontramos en el diccionario de la Real Academia Española, se alejan de aquel cine calificado como *bizarro*. Las películas de aquel tipo de cine se orientan más al significado de la palabra *bizarre* en francés e inglés, que se define como aquello que es raro, inusual, extravagante.

Por ello, una cinta de tales características trasciende cualquier género o tendencia cinematográfica. Una película experimental y surrealista como *El perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí es *bizarra*, con sus imágenes chocantes y absurdas (burros podridos sobre un piano, unas hormigas que salen de una mano, el ojo de una mujer cercenado, etcétera) y que se suceden sin sentido de causalidad. También es *bizarra* aquella fusión cutre de terror y ciencia ficción mexicana, dirigida por Rafael Portillo, llamada *La momia azteca contra el robot humano* (1958), en la que un ser vendado de ultratumba se enfrenta con golpes impostados a un androide, hecho de una hojalata frágil y visible, adornada con focos de luz domésticos. Incluso una película *mainstream* y dirigida al público infantil como *Coraline y la puerta secreta* (2009) de Henry Selick es *bizarra*, con sus insólitas imágenes de humanos con los ojos cosidos con botones, o de mujeres desproporcionadamente obesas, que coleccionan perros disecados.

En revistas como la francesa *Midi Minuit Fantastique*, que circuló entre los años sesenta y setenta, ya se hablaba de un cine *bizarro*. En tiempos más recientes, el crítico argentino Diego Curubeto publicó el libro *Cine bizarro: 100 años de terror, sexo y violencia* (1996). Dicha publicación abarcaba clásicos reconocidos por la crítica como a marginales filmes de culto. Algunas películas de David Cronenberg, Jacques Tourneur o 2001, *Odisea del espacio* (1968) de Kubrick, de pronto, aparecen en el libro al lado de cintas de héroes mexicanos de la lucha libre, como Santo o Blue Demon, de las *sexploitations* protagonizadas por la voluptuosa Coca Sarli, o de las *kaiju eiga*, aquellas cintas japonesas de monstruos gigantescos como Godzilla. Esos largometrajes, más allá de su calidad,

tienen en común el hecho de ser estéticamente singulares y extraños.

La página web en inglés *Mondo Bizarro* (en línea) plantea también la idea de un cine *bizarro*. En aquella página, usuarios de todo el mundo intercambian información, debaten o escriben artículos y ensayos sobre toda aquella filmografía, literatura o arte en general que, para ellos, entre en esa categoría de cine. En su sección FAQ (*Frequently Asked Questions* [Preguntas frecuentemente hechas]), los emblemas de lo que denominan “cine bizarro” van desde Lynch, Svankmajer o Jodorowsky, pasando por Miike o Tsukamoto, hasta llegar a la infame productora Troma: *Eraserhead* (1977), *Visitor Q* (2001), *Tromeo and Juliet* (1996), *Ichi the Killer* (2001), *Fando & Lis* (1968), *Tetsuo* (1988), *Los conspiradores del placer* (1996), etcétera.

LO CAMP

Muchas películas *bizarras* comparten una sensibilidad *camp*. En el ensayo de 1964 “Notas sobre lo *camp*”, Susan Sontag manifiesta que “la

esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos” (Sontag 2008: 351). Parte de la extrañeza que se percibe en películas de estética *camp* da vida a un goce alternativo del cine. Los grupos de culto alrededor de este tipo de cintas celebran, por ejemplo, en *Sangre para Drácula* (1974) de Paul Morrissey la manera en que el cuerpo del vampiro, interpretado por Udo Kier, se ve mutilado como si se tratara de un maniquí del que chorrea sangre de textura falsa e inverosímil. Asimismo, ríe con las sobreactuaciones de reminiscencias al *cartoon* en *El vengador tóxico* (1984), o la inexplicable hiperactividad de un personaje, mientras toca el piano, por consumir marihuana, en aquella propaganda antidrogas llamada *Reefer Madness* (1936) de Louis J. Gasnier.

Las tumbas de cartón, o los ovnis hechos a base de platos descartables de comida, que aparecen en *Plan 9 del espacio exterior* (1959) de Edward D. Wood Jr. son también una muestra del gusto *camp*. Por ello,

Sontag apuntó que la crítica de cine que propone listas del tipo “las diez mejores malas películas que he visto... quizá sea el mayor popularizador del gusto *camp* en la actualidad” (2008: 355). La rareza estética identificable en el cine *trash* se apoya en su estética *camp*, que da lugar a un humor que resulta involuntario. Así se explica que para Sontag el elemento esencial del *camp* más candoroso y puro es “una seriedad que fracasa” (2008: 361).

Sin embargo, existen películas muy *bizarras* por su dimensión *camp*, pero que se alejan de las coordenadas un cine *trash*. *Las lágrimas del tigre negro* (2000) del tailandés Wisit Sasanatieng es un violento *western* ambientado en el Oriente pero narrado también como un melodrama, dotado con una dirección artística muy artificiosa de colores pastel, deudores de algunas pinturas de Andy Warhol. La manera en que dicha cinta cruza los géneros con una apariencia tan *pop* refleja otra idea de lo que es la sensibilidad *camp*: “El sello de lo *camp* es el espíritu de extravagancia” (Sontag 2008: 361).

► *Freaks*.



LO DEFORME

Según la Real Academia Española, lo “deforme” es aquello “desproporcionado o irregular en la forma”. El extrañamiento que uno siente en algunas películas del llamado cine *bizarro* tiene que ver con ello. La condición *bizarra* de *Freaks* (1932) de Tod Browning surge de toda la galería de seres deformes que expone: un hombre con cuerpo de gusano, una mujer con figura de gallina, otra con barba, o con una cabeza muy pequeña para la proporción de su cuerpo. Eso explica que gran parte del cine de terror se asocie a lo *bizarro*, dado que otorga importancia a personajes monstruosos, a seres con una apariencia que altera la representación normal de la anatomía humana.

Es *bizarro* convertir el cuerpo en un ser mutante, como una mujer que tiene como falo un taladro (*Tetsuo* [1989] de Shinya Tsukamoto), o en un insecto repulsivo y viscoso (*La mosca* [1986] de David Cronenberg); es *bizarro* que los humanos devengan en presencias vivas de carne en descomposición, como ocurre con los muertos vivientes al estilo de *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George Romero, surgidos a partir de los años setenta; así como es *bizarro* ver a un ser construido con piernas, brazos y pieles de otros seres humanos, tal como se aprecia en distintas adaptaciones de “Frankenstein”, realizadas a lo largo de la historia del cine.

Lógicamente, a medida que un producto audiovisual con tales personajes sea más *campy* pues se verá más *bizarro*. Por contraste, una cinta de factura “serie Z” como *Dracula vs. Frankenstein* (1971) de Al Adamson, con un Frankenstein de tosca máscara de fiesta de Halloween, estaría de lejos mucho más inmersa en lo *bizarro* que una película de buena factura cinematográfica como la versión de la novela de Mary Shelley que realizara Kenneth Branagh en 1994. Del mismo modo, cualquier *spaghetti zombie* realizado por directores como Lucio Fulci o Andrea Bianchi, con sus muertos vivientes de postizo maquillaje, es mucho más *bizarro* que una película como *Zombieland* (2009) o una serie de buen acabado audiovisual como *The walking dead*.

Los géneros también pueden “deformarse”. Películas de terror hindúes como *Purana mandir* (1984) o *Bandh Darwaza* (1990) de los hermanos Ramsay, toman las convenciones occidentales del género, cruzan las estéticas de las cintas de la Hammer con una puesta en escena reminiscente de *Muerte diabólica* (1981) de Sam Raimi, pero las pervierten al introducir numerosas escenas musicales, características en gran parte del cine de Bollywood. Seguramente, para un espectador hindú, películas como ellas no serían *bizarras*, pero sí para uno que se encuentra en el otro hemisferio. Por ello, como reza un lema que aparece en una página dedicada al cine *bizarro*: “Lo bizarro está en el ojo del que mira”.

LO KITSCH

Para Umberto Eco, el *kitsch* es

[...] el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas (Eco 1984: 129).

En ese sentido, “[...] es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas” (Eco 1984: 132).

Estamos hablando, pues, de una obra de arte efectista, y que por ello puede devenir en aquello que se conoce como “mal gusto”. Muchas películas resultan *bizarras* por estar dotadas de una pretenciosidad tal que resulta forzada, y por eso mismo extraña. No obstante, tan malos resultados se logran con un revestimiento que da al producto cultural un aura de prestigio. Sin lugar a dudas, un realizador como el argentino Eliseo Subiela es el emblema de un cine *kitsch*. Una cinta como *El lado oscuro del corazón 2* (2001) busca asimilar el renombre literario de autores como Vicente Huidobro, Antonio Machado o Mario Benedetti. Utiliza pasajes de sus obras y las introduce como parte del diálogo de sus personajes. De esa forma, Subiela preten-

de que su filme sea visto como obra de arte.

Sin embargo, sus imágenes estrambóticas, como aquella en que una pareja baila y se besa mientras cogen un foco de luz que se enciende con el tacto (o, bueno, se supone con su amor) o en la que aparece el Tiempo representado como un motociclista con casco, están dotadas de una huachafería muy *bizarra*. Eliseo Subiela, en realidad, es algo así como el Ricardo Arjona del cine. Son pocos los “artistas” que tienen esa original capacidad para crear obras de un lenguaje caracterizado por un ambicioso y poético “mal gusto”.

LO ABYECTO

La abyección recorre gran parte del llamado cine *bizarro*. En su libro *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva afirma que en la abyección hay “[...] una de esas violentas y oscuras rebeliones contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (Kristeva 1988: 7).

La abyección, según la autora, “[...] perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas... es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia” (Kristeva 1988: 11). Lo abyecto, para ella, “[...] es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe” (Kristeva 1988: 25).

Por ello, para la autora lo abyecto abarca, entre otras cosas, aquello que nos pueda generar asco: la suciedad, el deshecho, la basura, el cadáver. Cuando la intelectual búlgara señala que “[...] el cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección” (Kristeva 1988: 11), uno inmediatamente recuerda una película como *Nekromantik* (1987) de Jörg Buttgerit. Ahí vemos con sorpresa un protagonista que es la *summa* de la abyección: un sujeto guarda en su casa el cuerpo de una persona muerta y en estado de putrefacción. Simula una realización de sexo con aquella pútrida anatomía y finalmente se enamora de aquella inerte presencia.

Desde una mirada axiológica, aquel personaje es abyecto por disfrutar

aquello que nos puede causar repulsión, y actuar quebrando cualquier clase de moral o ley. Cuando vemos el final de *Pink Flamingos* (1972), el travesti Divine, en plano secuencia, sonríe mientras come un excremento dejado por un perro. Así, esta película de John Waters no solo se regodea con lo escatológico sino que además quiebra las convenciones de aquellas imágenes consideradas “tolerables” en una pantalla grande.

Es cierto que películas contemporáneas, como las sagas de terror de *Hostal* y *Juego macabro*, representan un mundo sórdido y perverso de suma abyección, pero el modo en que lo hacen resulta ser tan estandarizada y reconocible para aquel público que las consume en las multisalas, que no resultan *bizarras*. La abyección en *Nekromantik* y *Pink Flamingos* sí es *bizarra*. La primera por mostrar imágenes tan repulsivas y aun así darles un acabado de *arte y ensayo*, con ralenties y una música pianística de fondo, que pretende dar una visión romántica de la necrofilia; la segunda, por su desparpajo *trash*, que satiriza, a través de sus retorcidos e hilarantes personajes, a la sociedad norteamericana.

LO SURREAL

La dimensión *bizarra* de ciertas películas surge de su intención de imitar de alguna manera el lenguaje de los sueños. Ya mencionamos el caso de *El perro andaluz* de Buñuel y Dalí. En algunas cintas de Cocteau, Deren, Lynch o Maddin, podemos encontrar imágenes en las que el absurdo y la pesadilla deambulan. Ciertas películas de estética psicodélica se conectan en ese sentido con la extrañeza que uno percibe en filmes de aire surreal. Criaturas raras como la máquina de escribir con forma de cucaracha que aparece en *El almuerzo desnudo* (1991), la adaptación que realizara David Cronenberg de la obra de William Burroughs, o escenas insólitas como las de jóvenes acribillados con pájaros o frutas que brotan de sus heridas en *La montaña sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky, remiten a lo alucinógeno, pero son también semejantes a visiones oníricas. André Breton, el fundador del movimiento artístico

del surrealismo, comparaba las imágenes surrealistas con aquellas producidas por el opio, porque, citando a Charles Baudelaire, afirmaba que “[...] se le presentan (al hombre) de un modo espontáneo y despótico. No puede alejarlas porque la voluntad ya no tiene poder ni gobierna las facultades mentales” (Baudelaire, citado por Breton 2001: 56).

Ciertas ideas sobre lo surreal, no obstante, de algún modo también definen el gusto por el cine *bizarro*. Por ello, no es casual que el editor de la ya mencionada revista *Mid-Minuit Fantastique* fuera Éric Losfeld, quien publicó en 1953 la revista literaria *Bizarre*, influenciada por el espíritu del surrealismo, con un título que en efecto aludía a las nociones de extravagancia, sin sentido, absurdo, extrañeza. Según Breton, el surrealismo era “[...] el dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Breton 2001: 44). Salvando las distancias artísticas en varios casos, muchas películas denominadas *bizarras* recuerdan el modo en que se construyeron obras de arte surrealista: su realización no trasluce haber tenido un mayor control racional y parece que hubieran sido dirigidas más cerca de la intuición o la improvisación; por ello, se caracterizan por imágenes delirantes y absurdas, enlazadas casi como “cadáveres exquisitos”.

Una cinta de explotación como *La violación de un vampiro* (1968), de Jean Rollin (un especialista del género de horror en Francia), está narrada de una manera muy singular. A medida que el relato avanza, la historia llega a niveles de ininteligibilidad sorprendentes, y todo hace indicar que aquello no es un efecto deliberado en la película. Sin embargo, sus *bizarras* secuencias nos absorben de un modo puramente sensorial, sin que nos veamos en la necesidad de encontrarles algún sentido. En una escena del filme, unas hermosas mujeres vampiro celebran un matrimonio en el interior de un teatro, y los novios son encerrados en un ataúd mientras unos músicos, desde sus butacas, interpretan una pieza de jazz. Estos sucesos de la historia son plasmados con una composición sensual, una fotografía de cla-

rosucos y una música enigmática. Así, la película solo puede ser gozada cohibiendo la razón y dejando que la sensorialidad se vea atraída por lo *bizarro*.

En la actualidad, hay un culto hacia películas del género fantástico con procedencia exótica. La cinta indonesia de artes marciales *The devil's sword* (1984) de Ratno Timoer es una muestra de ello. Este filme asimila el estilo de cintas occidentales como *Conan, el bárbaro*, y muestra a un guerrero sumido en enfrentamientos con extraños personajes para cuidar una espada, elaborada con el material de un meteorito y que otorgaría a su dueño la dominación del mundo. Dicha *exploitation movie* está plagada de actuaciones inverosímiles y efectos especiales rudimentarios, contada además con un guion poco comprensible. No obstante, la película está cargada de energía e imaginación desbordantes: guerreros que vuelan sobre piedras, “hombres cocodrilo” que emergen de la tierra y poseen el don de la invisibilidad, un hechicero que tiene un bastón que se convierte en serpiente, etcétera. *The devil's sword* se parece, sin proponérselo, a un trance onírico; pero visto así, se convierte en una experiencia placentera, muy a pesar de sus atrocidades cinematográficas.

En ese sentido, apostar por el sinsentido y el delirio, y no por la razón y la cordura, es un tipo de goce por cierto cine *bizarro* que recuerda los planteamientos del surrealismo. Ello explica que el placer por ese tipo de películas remite a uno de los deleites primarios del ser humano: aquel que experimenta el recién nacido al escuchar y ver por primera vez fenómenos del mundo exterior al vientre de su madre; que al adulto le son cotidianos, pero que a aquél le resultan extraños e incomprensibles, y por eso mismo atrayentes. El cine *bizarro* ofrece al espectador imágenes y sonidos exóticos, singulares, irreproducibles en las películas convencionales, y eso es lo que magnetiza a ciertos cinéfilos.

Justamente, otra coincidencia entre el disfrute del cine *bizarro* y la postura surrealista es la exaltación de lo infantil, una etapa de la vida en que la imaginación está libre de lími-

tes o normas. Pero otra convergencia es el enfrentamiento hacia el “buen gusto” (“es una formidable lacra”, decía Breton, y el abyecto y escatológico cine “de mal gusto” de John Waters es, como ya lo indicamos, *bizarro*), al igual que la predilección por lo ridículo, que hemos notado en ciertos ejemplos de cine *camp*. El siguiente fragmento del Primer Manifiesto Surrealista muestra esos puntos en común con el goce cinematográfico por lo *bizarro*:

“No oculto que para mí, la imagen (surrealista) más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad; la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico, sea porque encubre una enorme dosis de contradicción aparente, sea porque uno de sus términos haya sido escamoteado curiosamente... sea que deduzca de sí misma una justificación formal irrisoria, sea que entre en el orden alucinatorio, sea que, con la mayor naturalidad, preste a lo abstracto la máscara de lo concreto o viceversa, sea que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea que desencadene la risa” (Breton 2001: 58).

Varias de las películas *bizarras* comentadas en este texto se alejan, por supuesto, de la intencionalidad artística de las obras surrealistas. Son cintas basadas en muchos casos en la negación de dicha intencionalidad, y no han sido más que filmes que pretendían simple y llanamente impactar a un espectador apelando al morbo (sexo, sangre, violencia, etcétera). Pero la fuerza de su estilo, su artificialidad, su perversidad o de su absurdo, han dado lugar a un disfrute cinematográfico que recicla el espíritu de Breton. ◻

Bibliografía

- Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen.
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. México D. F.: Siglo XXI editores.
- Mondo Bizarro.
<<http://mondobizarro.yuku.com/>>.
- Sontag, Susan (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.

► Plan 9 del espacio exterior.

