



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

**El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989):
Una estética de la catástrofe**

RICARDO ANDRÉS MANCILLA GARAY

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención
Teoría e Historia del Arte

Dra. Constanza Acuña Fariña
Profesora guía

Santiago de Chile
Enero 2015



PROYECTO CO-FINANCIADO POR EL FONDO NACIONAL DE DESARROLLO CULTURAL Y LAS ARTES.
LÍNEA DE FORMACIÓN. CONVOCATORIA 2012. CNCA

A la memoria de Rodrigo Álvarez A.

*<<la carne... ese instrumento de músculos, sangre y epidermis,
esa nube roja cuyo relámpago es el alma>>.*

Margarita Yourcenar, Memorias de Adriano

Tabla de contenido

Introducción.....	7
Capítulo I: Constituir un cuerpo crítico.	
Chile, Francia, México. Itinerario del cuerpo y el gesto.....	11
Contexto para un nuevo movimiento: los 60's / 70's.....	41
Pan y la Catástrofe.....	48
Grotesco y Circo para un cuerpo pánico.....	66
Performance y cuerpo pánico.....	72
La Crueldad de Artaud como antecedente del cuerpo pánico.....	86
La unidad: Palabra-Pensamiento-Cuerpo. El extravío de la persona.....	87
La violencia arremetiendo contra la belleza.....	92
El poder sagrado del teatro para re-espiritualizar el cuerpo.....	100
Capítulo II: La catástrofe alrededor del cuerpo.	
Siglo XX, catástrofes y retornos escatológicos.....	106
El orden capital. ¿Ad portas de la catástrofe?.....	131
Surrealismo y Pánico: El gesto, signo de transición.....	154
Atacar la inercia: Despertar al espectador.....	175
Imagen de la masacre: De la Grecia olímpica al Tlatelolco mexicano.....	180
Convenciones y rebeldías en los cuerpos de la Modernidad.....	197
Capítulo III: Realizar un cine Pánico.	
Un lenguaje de símbolos y gestos.....	229

Conclusiones.....	244
Bibliografía.....	249
Bibliografía revisada.....	254
Cinematografía revisada.....	256

Introducción

Generalmente las aproximaciones críticas a la multifacética obra del artista Alejandro Jodorowsky, redundan en abordarla desde marcos religiosos –más relacionados a formas esotéricas como la alquimia y tradiciones orientales que al dogma judeo-cristiano-, y a una adscripción, casi irrestricta a la formalidad surrealista, quedándose al margen consideraciones desarrolladas para sus motivos e imágenes desde el que fuera su propio movimiento de postvanguardia, el Pánico; que tuvo sus primeros atisbos en el Santiago del cincuenta y se consolidara en Europa, una vez que se conocieran el trío de ex-surrealistas: Arrabal, Topor, Jodorowsky, para luego, cada cual desplegarlo en sus trabajos creativos desde diversos medios y contextos.

Así, analizar la producción artística de Jodorowsky desde el Pánico, precisa, en primer término, explorar en su interés por el cuerpo como medio de expresión y germen particular de su estética, considerando su experiencia en la pantomima, el happening, el performance y el teatro, más allá, de la sola mirada desde el Surrealismo y los antecedentes iconográficos desprendidos de este movimiento de vanguardia.

Considerar el cine producido en Latinoamérica, durante su permanencia en México entre la década de los 60's y 70's, hasta su regreso a finales de los 80's, se torna un registro valioso para observar los alcances del movimiento

Pánico y su ciclo, en cuanto a las referencias iconográficas que pueden asociarse a la constitución de sus imágenes, como también, al contexto socio cultural que las impregna, convirtiéndose en acciones artísticas que plantean un diálogo particular y disidente con la tradición y sus instituciones, donde también reside el arte.

La investigación abordará el estudio estético de las producciones cinematográficas de Jodorowsky realizadas en México (“Fando y Lis”, “El Topo”, “La Montaña Sagrada” y “Santa Sangre”), desde la disciplina iconográfica, buscando los marcos referenciales que las constituyen en su particularidad. Para esto se constituirán tres capítulos. En una primera parte, examinaremos antecedentes que permitan describir la construcción visual de los cuerpos y gestos –reconociendo la carrera del artista desde sus inicios en la pantomima hasta el performance- que representan los actores, a partir de un acercamiento al icono clásico del fauno Pan, vinculando luego su tránsito simbólico con la interpretación que Bajtin hiciera del carnaval medieval como expresión de un cuerpo social y popular, que preserva el espíritu de lo pagano. Se identificarán a la vez iconos pictóricos de la historia del Arte que manifiesten este devenir, para entrar al siglo XX, abordando la vanguardia teatral de Artaud y los estudios del performance compilados por Diana Taylor que, entre otras referencias, sitúan las acciones de Jodorowsky durante los años 50’s, como primeros indicios del arte corporal en Latinoamérica, como así también, las investigaciones en torno a las relaciones de las vanguardias históricas con el performance realizadas por Roselee Goldberg. En tanto que, la segunda parte, enfatizará el análisis en la

situación contextual en la que se sitúan tanto los personajes de las películas estudiadas –sus espacios-, como la del propio director en México, estableciendo diálogos que den cuenta de una coherencia discursiva y recurrente, entre las cuatro historias, en sí mismas, y ciertos acontecimientos históricos que durante el siglo XX alteran un discurso del cuerpo con el que el arte Pánico discute: como las guerras mundiales, el establecimiento de sistemas de orden y el progreso en general. La estética del Pánico, se abordará entonces, desde el caos, enmarcada en el concepto de catástrofe, estudiando representaciones iconográficas que irán desde la mirada mítica de la escatología (Le Goff, Eliade), hasta el arte de entre y post-guerra (De Micheli); reflexionando, a la vez, sobre la idea del cuerpo tensionado con la cultura, acercándonos para ello a Warburg, a través de Didi-Huberman y las referencias de performance de la teórica teatral Fisher-Lichte. A lo largo del capítulo, las propuestas conceptuales se ejemplificarán con fotogramas extraídos desde las películas estudiadas.

Finalmente, en la tercera parte se analiza el modo en que Jodorowsky desarrolla dicha estética en su lenguaje cinematográfico, sincretizando la multiplicidad de medios (teatrales, circenses, iconográficos, etc.) a la expresión pánica recurrente en símbolos y gestos.

Nos hemos planteado como objetivo general: estudiar el devenir iconográfico de la producción cinematográfica de Jodorowsky en México, a través de la historia del arte, bajo la hipótesis de que el cine pánico de Jodorowsky,

producido en México, adscribe su representación a una estética de la catástrofe.

La metodología de investigación se ha basado en un rastreo iconográfico que identificó diversos tópicos, al seleccionar y agrupar los fotogramas de las películas de realización mexicana. Posteriormente, se establecieron relaciones iconográficas de las imágenes con periodos y estilos de la historia del arte, sirviendo como referencias a estas aproximaciones evidencias de prensa recopiladas en México por González Dueñas (1996), documento que consta de una serie de entrevistas realizadas a Jodorowsky por distintos medios y textos inéditos de su autoría, realizados durante su residencia en dicho país. Junto a ellas se han considerado una diversidad de investigaciones que estudian críticamente su cine, desde perspectivas tan diversas como la mitología, el teatro y la psicología.

CAPÍTULO I: CONSTITUIR UN CUERPO CRÍTICO

Chile, Francia y México. Itinerario del cuerpo y el gesto.

Alejandro Jodorowsky nace en Tocopilla (Chile) el año 1929, momento en que estalla la crisis norteamericana que golpeará con hambre, cesantía y los cada vez mayores desplazamientos a la zona central del país desde el importante y cosmopolita puerto salitrero-cuprífero; crisis que mermará radicalmente la calidad de vida de la pequeña ciudad, y la de los chilenos, hasta ya entrados los primeros años de la década del treinta, siendo el norte, precisamente, la zona más afectada por la depresión económica¹, acrecentada además por la aparición del salitre sintético en Europa. Hijo de inmigrantes ucranianos que venían huyendo del antisemitismo, en una de tantas diásporas, de los crueles *pogromos* de la Rusia imperial en los que murieron miles de judíos, desde los primeros años del siglo XX hasta entrada la Revolución Rusa de 1917. Alejandro, hijo de una familia de excéntrico pasado artístico circense, verá su inclinación por el arte, influenciada tanto por la rama materna, donde recuerda a su abuelo, un talentoso acróbata fallecido en trágicas circunstancias; como en la figura de su padre; un antiguo trapealista retirado dedicado a los negocios. Creció durante diez años en el puerto de Tocopilla, donde su familia

¹ GALAZ-MANDAKOVIC F., D.2013. "Migración y biopolítica. Dos escenas del siglo XX tocopillano". Tocopilla-Arica, Chile. Ediciones Retruécanos.

mantenía uno de los varios establecimientos comerciales sostenidos por emigrantes (chinos, ingleses, españoles, yugoslavos...), el bazar <<Casa Ucrania>>. De estos años, en su autobiografía “La Danza de la Realidad”², destaca su curiosidad por temas referidos a las religiones, entretenimiento poco infantil. Serán idas y venidas a la pequeña biblioteca municipal para consultar, a escondidas de un padre ateo y comunista; textos de mística, ocultismo, religiones y logias³ (Masonería y Rosacruces) que se encontraban disponibles para la lectura. Exóticos ejemplares que despertaron su afición y cercanía al universo simbólico con el que a futuro construiría el <<andamiaje>> de un grueso cuerpo de obras performáticas⁴, teatrales, literarias (novelas, poesías, cuentos, guiones de comics, manuales terapéuticos) y cinematográficas, y que por esos años de su infancia, detonaban su imaginación en un espacio desértico y abandonado por el centralismo político y la difícil situación económica. En sus memorias <<imaginarias>> resalta también su encanto por las entretenimientos que compartía junto a la comunidad, volviéndosele inolvidables las imágenes proyectadas en la gran pantalla de series como “Flash Gordon” y la cinta “Freaks” (1932) de Tom Browning; esta última con personajes de corporalidades y capacidades intelectuales distintas que trabajan como <<fenómenos>> en espectáculos de circo. Al trasladarse la familia a Santiago, en busca de una situación económica mucho más favorable, Alejandro adolescente, comienza a interesarse por la poesía y el teatro, en especial las marionetas y la pantomima. Su hermana mayor Raquel se inclinará

² JODOROWSKY, A.2003. “La danza de la realidad”. Buenos Aires, Argentina. Editorial Siruela/Bolsillo.

³ Símbolos de estas logias estarán particularmente presentes en su película “La Montaña Sagrada” (1973).

⁴ TAYLOR, D y FUENTES, M. 2011. “Estudios avanzados de performance”. México. Fondo de Cultura Económica.

por la poesía, desarrollando una prolifera obra en Chile y el extranjero. En estos años es un inseparable del poeta Enrique Lihn, junto a quién realizará, en parfraseo a Marinetti, los llamados “actos poéticos”. Por ejemplo, reinaugurando monumentos bajo nuevos significados o caminando en línea recta de un punto a otro de la ciudad, aunque para ello hubiese que atravesar casas, patios o pasar sobre automóviles. Según especialistas, son estos los primeros antecedentes del arte de performance en Latinoamérica⁵. Por un lado, el arte de performance es una manifestación artística y por otra es una acción que irrumpe los modos convencionales de actuar respecto a algo o alguien, en este caso el tránsito peatonal cotidiano por las calles de Santiago. A pesar de lo atípico que resultaba encontrarse con actos como estos, Jodorowsky destaca que la gente participaba con entusiasmo y complicidad sin alarmarse con nada de lo que solicitaran:

“Tuve la suerte de tener la misma edad que el famoso poeta Enrique Lihn, hoy fallecido. Un día, con él y otros compañeros, encontramos en un libro sobre el futurismo italiano una frase iluminadora de Marinetti: «La poesía es un acto». A partir de ese momento, decidimos prestarle más atención al acto poético que a la escritura misma. Durante tres o cuatro años, nos dedicamos a realizar actos poéticos. Pensábamos en ellos durante todo el día”.⁶

En 1946 fundará lo que sería el primer grupo de pantomima de Chile y por ese entonces, casi único en su tipo en Latinoamérica, el “Teatro Mímico”.

“Alejandro Jodorowsky arrendó un taller en un viejo edificio de Villavicencio y recibió a algunos alumnos, entre ellos, el joven Enrique Noisvander. Al poco tiempo de terminadas las clases, Delfina Guzmán, Nora y Bacho Salvo, Hugo

⁵ TAYLOR, D. y FUENTES, M. 2011.Op. cit. 9p.

⁶ *Ibid.*

UNA ASOMBROSA PRODUCCIÓN DE
TOD BROWNING

FREAKS

(LA PARADA DE LOS MONSTRUOS)

con

Wallace **FORD**

Leila **HYAMS**

Olga **BACLANOVA**

Rosco **ATES**



Fig. 1. Afiche de "Freaks". (1932).

Marín, Hernan Baldrich, Carmen Johnson, el mismo Jodorowsky y Enrique Noisvander, se presentaron en el Teatro Municipal, en el Aula Magna de Valparaíso y en la plaza Bulnes con variados títulos”.⁷

Será formador, director y autor de piezas para pantomima poniendo en escena a Kafka (s. XX), Gogol (s. XIX), entre otros autores, además de personajes de la tradición de la “Comedia del Arte” (s. XVI), siempre realizando vínculos con la investigación freudiana⁸. En esta selección de autores ya se denota una de las características que distinguirá las imágenes de su cine: la reunión de elementos y estilos diversos dentro de una misma obra. En su inspiración para el montaje teatral mímico recurre a lenguajes de la ciencia, el teatro y la literatura, mostrando una curiosidad que le permite puestas en escena experimentales; un laboratorio simbólico de acción diacrónica.

Para Jodorowsky el mimo es su búsqueda, y en aquel entonces, la expresión más próxima al <<espectáculo total>> (axioma también de su cine futuro), una técnica de tanta pureza, esencial como el abstraccionismo de Mondrian⁹, que desintegra toda vanidad adscrita a la imagen y los gestos del cuerpo:

“La pantomima fue para mí un intento de búsqueda interior. Un asumir mi cadáver. Un deseo de saltar hacia la carne para encontrar lo inmaterial. Un <<caer>> de la piel al alma, como dice Neruda”.¹⁰

Uno de sus antecedentes mímicos también vendrá del cine con la cinta francesa de postguerra “*Les enfants du paradis*” (1945) película filmada

⁷ Memoria Chilena. “El teatro de mimos de Enrique Noisvander”.1960.[en línea] <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3711.html#bibliografia> [consulta: 20 Febrero 2014]

⁸ Revista Visión. 1966. “La pantomima es ahora más teatral”. Santiago, Chile. 7p.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ FORTSON, JAMES R. 1969. “Retrato ‘Pánico’ de Alejandro Jodorowsky”: Entrevista de James R. Fortson. *En*: JODOROWSKY, A. “Antología Pánica”. México. Editorial Joaquín Mortiz. 151p.

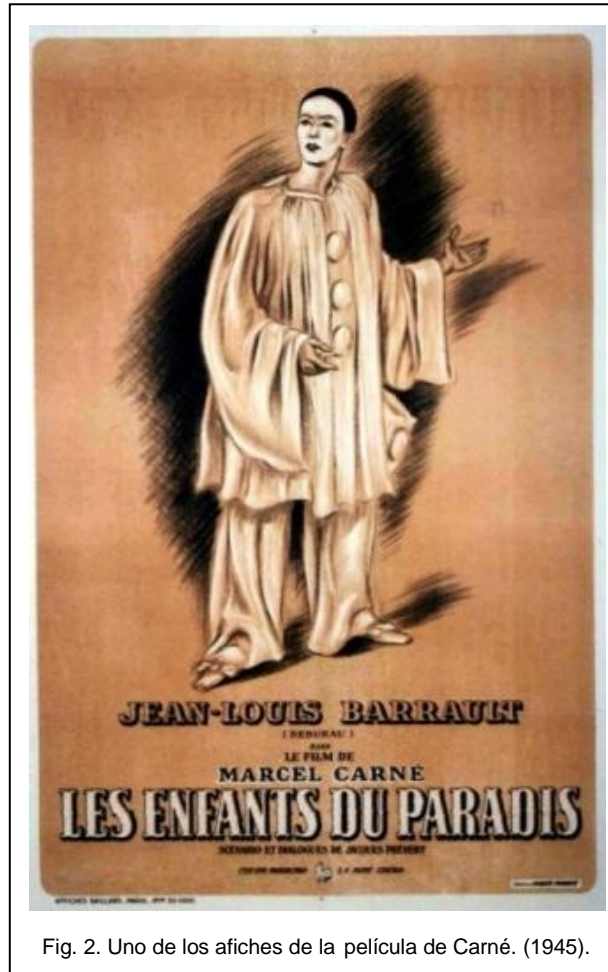


Fig. 2. Uno de los afiches de la película de Carné. (1945).

durante la ocupación alemana de París, que narra las historias de jóvenes comediantes en lo que se ha dicho es un homenaje al teatro. Ambientada en la *Belle époque* parisina recrea el espíritu festivo de los juegos de carrusel, los funámbulos y los personajes del mundo circense, cruzada por una historia de amor entre los actores y actrices de la compañía. Se vuelve curioso y no menos importante que en el contexto de la Segunda Guerra Mundial -holocausto de por medio-, se haya realizado una película de tal envergadura narrativa y visual que muestra, a modo de centro, el cuerpo humano, ingrátido y sublime en el arte de la pantomima, como deseando restituir el <<estado sagrado>> de la

corporalidad humana <<desintegrado>> por la Gran Guerra. El filme marca también la entrada al espacio teatral de la pantomima como expresión escénica, trasladándose de las calles y circos a los mismos escenarios donde se presentan óperas y obras clásicas, recuperando con ello una milenaria tradición popular que se sabe data de tiempos de la Roma antigua y se revitaliza con los carnavales medievales ¹¹, para retornar con una nueva y más compleja estructura de estereotipos en la Comedia del Arte italiana de mediados del siglo XVI, resurgiendo continuamente en la caracterización y juegos del circo; en lo que se asemejaría a una reocupación postguerra del cuerpo fuera de todo rigor de sometimiento –como el lenguaje- y castigo.



Fig.3. Una escena de *“Les enfants du Paradis”* (1945). Polichinela seguido de cerca por Capitano.

¹¹ Véase BAJTIN, M.1988. “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais”. Madrid, España. Editorial Alianza.

En este fotograma de la cinta francesa observamos una escena de teatro (la historia transcurrirá generalmente entre los actos y tras bambalinas). Dos largos troncos. Un conjunto de arbustos y hierba a su alrededor. Al fondo la perspectiva de un pequeño conjunto de edificios simula una calle. El jardín es cerrado por unas elegantes rejas. Dos personajes vienen entrando desde la derecha del escenario a la escenografía de cartones y acuarelas de una plazoleta. Unas candilejas iluminan sus pasos. El primero viene vestido de blanco con un traje amplio. Lleva una gorra negra que cubre su cabellera. Es *Polichinela*. Detrás de él, y como remedando una sombra viene un personaje de largo abrigo, sombrero militar y una larga varilla. Es *Capitano*. La persecución de los mimos se torna una coreografía de expresiones faciales y físicas acordes a los estereotipos que representan en su raíz italiana de la tradicional Comedia del Arte. *Polichinela* (*Pierrot*), el eterno desdichado de amor, demasiado “bueno para el mundo”, no tiene más intención que entregar su corazón a la amada sirvienta que no le corresponde en afectos. *Capitano*, el orgulloso y engreído militar aprovecha su condición social para jactarse del atormentado *Polichinela* y seducir a las platónicas enamoradas del triste *Pierrot*. La imagen es la impresión del momento en que *Capitano* enfrenta a *Polichinela* al darse cuenta que este se ha enamorado de una estatua “viviente” a la que también su corazón a sucumbido.

La siguiente imagen corresponde a una fotografía del montaje “*Pierrot*” realizada por la compañía de “Teatro Mímico” como imagen promocional para la prensa. Vemos un trío de actores vestidos como los personajes de la Comedia



Fig. 4. Izquierda: Jodorowsky interpretando Pierrot y Noisvander, brazo en alto, como Capitano ("Pierrot". 1951).

del Arte: *Pierrot*, *Capitano* y *Arlechino*. El espacio está vacío no apreciándose acompañamiento de una escenografía o telón. Jodorowsky en la tristeza de *Pierrot*, con la cabeza descansando sobre su hombro derecho dirige una mirada perdida al cielo como buscando una explicación, posiblemente para comprender la causa por la que *Arlechino* yace, o bien esperando encontrar los argumentos para explicarle a *Capitano*, que en su rictus parece sujetar una invisible vara con la que acusa o demanda al inocente *Pierrot*.

No es casual que Jodorowsky, viniendo de una familia circense, y por ende conocedores de las posibilidades corporales, se haya interesado en aprender y otorgar un nuevo estatus a este antiguo arte de la expresión, hoy en día elemental en la formación de cualquier escuela de teatro. Años después, su

mimo físicamente estético, riguroso, preciso y coreográfico, será eclipsado por el “caos” corporal del Pánico; sin embargo, su rostro blanco, el silencio y su virtuosa corporalidad serán sus primeras <<iluminaciones>> de la esencia y la libertad del hombre, demandada por el movimiento Pánico, la expresión primigenia y simbólica de un estado metafísico, tal cual los misteriosos libros de la antigua biblioteca de Tocopilla. A su vez, abordar en pantomima la tradición del lenguaje de los estereotipos de la Comedia del Arte, es recrear para el espectador conflictos universales del estatus y el poder: la competencia por ganar el ser amado, los absurdos vicios de la burguesía, el abuso del trabajo de otros o la poca tolerancia del ejército, entre otros temas. Años después, los argumentos de su cine también reflexionarán sobre la impotencia de una sociedad con el poder y sus instituciones mostrando una amplia gama de personajes que reproducen gestos y costumbres caricaturescas de su estatus o rol.

El año 1952 marcará otro hito, al participar junto Parra, Lihn y otros poetas en ejercicios poéticos visuales que irrumpían espacios públicos de Santiago. El “Quebrantahuesos” –mezcla de poesía y artes visuales¹²- emergió en el desarrollo cultural del país –Chile de postguerra-, como una acción reactiva de la “Generación del 50”, hacia las vanguardias, sobre todo hacia el Surrealismo, tildado de elitista y que en Chile promoviera la revista literaria “Mandrágora” de Huidobro. El gesto irreverente del “Quebrantahuesos” experimentaba -a través de la yuxtaposición de titulares, dibujos y fotografías de prensa, llamados por la

¹² GALINDO V, O.2007. “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”. *Estud. filol.* n.42 , pp. 109-121. [en línea]http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132007000100007&lng=es&nrm=iso. [Consulta 23 Noviembre 2013]

crítica literaria “collages textuales”, “graffiti”, “happenings textuales”, “engendros diagramáticos”¹³-, con la prosa periodística, para aproximarse a un discurso auténtico, independiente de factores europeos.

“El periódico mural Quebrantahuesos editado por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Berti y Alejandro Jodorowsky en 1952 hace muy explícita, por ejemplo, su reutilización de técnicas dadaístas y surrealistas, pero puestas provocadoramente en un entorno callejero, al contrario de los hábitos más elitistas y distantes de las masas de los que se acusaba al grupo Mandrágora, que hacia finales del decenio de 1930 introdujo formalmente el surrealismo en Chile. Lihn, con el paso del tiempo, haría más enfática su evaluación del mandragorismo, llegando a afirmar que fue, en no poca medida, <<lo que entendemos ahora como un fenómeno de subdesarrollo cultural o de colonización mental>>, parte de la servicial fidelidad a todo lo europeo que ha caracterizado a las culturas hispánicas desde el siglo XVIII”.¹⁴

De cierto modo, la acción de estos artífices, liderados por Nicanor Parra, fue una de las evidencias de las que se sirvió Octavio Paz para acuñar el término “postvanguardia”: “<<una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en la que se había convertido la primera vanguardia>>”,¹⁵ y en Jodorowsky como un rastro de los axiomas que posteriormente fundarían el movimiento Pánico.

“La postvanguardia es el resultado de la desconfianza en el lenguaje y sus trampas, en la retórica inflamada y mesiánica. Dedicada a desestabilizar otros sistemas discursivos por medio de la parodia, la ironía, el silencio y, sobre todo, de la crítica al propio discurso, la poesía se convierte en contralenguaje”.¹⁶

¹³VALENTE, I. 1975. “El quebrantahuesos”. “El Mercurio”. Santiago, Chile. 31 de agosto 1975. Cuerpo III

¹⁴ GOMES, M. 2005. “Las estrategias del silencio: Pedro Llastra y la postvanguardia chilena. *Acta literaria*”, (31), 83-97. Recuperado en 23 de noviembre de 2013, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000200007&lng=es&tIng=es. 10.4067/S0717-68482005000200007.

¹⁵ PAZ, O. 1974. “Los hijos del limo”. En: GOMES, M. 2005. Op. Cit.

¹⁶ GALINDO, O. 2007. Op. cit.

La destrucción del sentido y el agotamiento de una institucionalidad de la expresión, que en parte, son categorías distinguibles en las imágenes pánicas, también lo serán en el “Quebrantahuesos”

“...este sujeto anónimo ya no puede explayarse en la racionalidad o en la fluencia lírica de un discurso bien hilado, puesto que en cierto modo su tarea es exactamente la inversa: la destrucción de todo sentido, el bloqueo de toda secuencia convencional. En este orden de cosas, los presentes textos murales son una parodia del discurso poético tradicional, expresan un intenso cansancio de todo artificio lírico...”¹⁷

Al mismo tiempo, Valente observa en el ejercicio poético-visual de la intervención pública, una anticipación clara a los recursos del Pop Art y el Concept Art, en cuanto a la recurrencia de motivos cotidianos, por tanto próximos a ser asociados, en su recepción, a la contingencia

“anticipó en muchos años ciertas tendencias posteriores que han invadido el dominio de todas las artes, con la misma intención: recuperar, para la esfera artística, la presencia inmediata de la realidad brutal y cotidiana, sin someterla a ninguna <<transformación>> artificial, tan sólo haciéndola objeto de una selección pasiva dentro del marco y la óptica de una <<obra de arte>>”¹⁸

Luego de abandonar estudios de Filosofía en la Universidad de Chile y de haber realizado una serie de presentaciones en el país, con su además teatro de títeres y marionetas, que fundara gracias a la colaboración con la casa de estudios superiores, abandonará Chile en 1953 para perfeccionar en París estudios de pantomima junto a Marcel Marceau, siendo el heredero y continua-

¹⁷VALENTE, I. 1975. Op. Cit.

¹⁸ Ibíd.



Fig. 5. Alejandro Jodorowsky cortándole los hilos a una marioneta en una escena de "Fando y Lis" (1968).

-dor de su trabajo en Chile su discípulo Enrique Noisvander quien creará la renombrada compañía "Mimos de Noisvander". Con Marceau llegará a realizar giras mundiales e incluso a escribir algunas de las más famosas piezas de Bip (nombre del mimo de Marceau), tales como "El fabricante de máscaras" -en la que Bip busca su verdadero rostro recreando distintas máscaras para finalmente vivir la tragedia de no hallar ninguna, de no tener rostro- y "La jaula". Las obras de su autoría destacan por indagar en otros planos de la expresión corporal, con una cierta influencia de Artaud, autor del Teatro de la Crueldad, quien residiera durante un año (1936) en México para experimentar de primera fuente la vida espiritual de los Tarahumaras, denominándolos "Raza-principio"¹⁹

¹⁹ "En nuestro tiempo nadie sabe ya que cosa es una raza-principio, y si yo no hubiese visto a los Tarahumaras creería que esta expresión ocultaba un mito. Pero en esa sierra muchos grandes mitos antiguos se revisten de actualidad." ARTAUD, A. 1985. "Los Tarahumaras", Tusquets Editores. Madrid, España.

y del trabajo que un contemporáneo venía realizando en paralelo, Grotowski - quien desde 1968 buscará nuevos antecedentes para su “Teatro de las Fuentes/Teatro Pobre” en las tribus Tarahumaras de México-. También en Francia ahondará en el Surrealismo, a través del teatro, llegando a encontrarse con Breton, cuya esposa era la chilena Elisa Bindhoff, otra descendiente de familias judías. En 1957, basado en textos de Thomas Mann, realizará el cortometraje mímico “*La cravate*”, que en su versión original exhibía un prólogo -hoy extraviado- de Jean Cocteau.

En una de las giras de la compañía de Marceau a Ciudad de México (1960), decidirá renunciar para radicarse en dicho país. La pantomima, como se estaba realizando, ya no le resultaba interesante, pues su arte no tenía una dimensión espiritual, trascendente, sino más bien, era una constante repetición de las operaciones humanas en el mundo, una mimesis total²⁰, como señala en su “Método Pánico”. Comienza a bosquejarse así un <<espíritu pánico>>, que pocos años después (1962) le llevará a fundar, durante uno de sus tantos regresos a Francia, un movimiento propio -que ellos insistirán en llamar <<reacción>>, como el Dadaísmo-, junto al poeta Fernando Arrabal y al dibujante Roland Topor.

En sus doce años de residencia en México dirigirá un centenar de obras teatrales, publicará semanalmente en “El Heraldó” las “Fábulas Pánicas”, historietas dibujadas y escritas por él, en la línea espiritual *New-Age*, tan en boga en esos momentos. En sus palabras:

²⁰JODOROWSKY, A. 1966. “Método Pánico”. En: JODOROWSKY, A. 1996. Op. cit. 90p.

“Era un cómic como iniciático, filosófico, que salía cada semana. Yo dibujaba mal, pero como tenía algo que decir me lo soportaban. No era un cómic destructivo sino positivo.”²¹

Observaremos cuatro de estas historietas para identificar aspectos visuales y narrativos comunes, parte de un programa iconográfico que trasladará a las formulas expresivas de su cinematografía mexicana.

En la figura 7 vemos la primera Fábula Pánica publicada en 1967. La historieta ocupa una plana del periódico dividida en diez viñetas. La octava viñeta incluye una interna a modo de graficar un lapso temporal. La esquina superior izquierda presenta el título general de “FABULAS PANICAS”, omitiendo el nombre particular de la historieta. Es posible que este hecho se relacione al objetivo filosófico-iniciático que mencionaba Jodorowsky en la cita anterior, pensando en que sea el lector quien en su agudeza semántica interprete lo que leerá, abriendo las posibilidades de sentido, al mismo tiempo, que lo extravía en un <<laberinto>> de nombres que dependen de la imaginación de quien mira. Podemos trasladar esta reflexión también a las escenas del acto teatral (que es el campo donde Jodorowsky más se viene desarrollando en el momento de estas publicaciones), donde la puesta no necesita que los actores o un narrador titulen cada una de ellas. En este apartado se mencionan también las tareas asociadas a la producción del cómic; texto, dibujo y color de las que su autor es artífice. Como es característica de este medio, es la imagen la que ocupa más lugar que los textos. Los cuadros de acción son intercalados por viñetas donde lo que se señala y representa es el

²¹ BRODSKY, P. “Un comic: E. Lihn, A. Jodorowsky”. Santiago, Chile. 7p.

paso del tiempo, ocupando elementos del argumento como el crecimiento natural de un jardín o el dibujo de una clepsidra. Las viñetas presentan las acciones mayoritariamente en planos generales. Los dibujos en estilo naif, pobres en detalles, están pintados en bloques de color planos que en sus tonos, en los que predominan violetas y azules, asociamos a las combinaciones de la cultura visual de la psicodelia, como las del ilustrador Heinz Edelman para el arte de *"Yellow Submarine"* (1968).

El argumento narra la incertidumbre de un niño al descubrir una máquina de la que desconoce su funcionamiento. A medida que transcurre el tiempo tanto la máquina como el niño crecen. Cada vez que la visita ésta ocupa más espacio hasta ser del tamaño de una ciudad. Convertido ya en anciano se introduce en ella para acabar siendo asesinado por la misma. En 1936, Chaplin ya plasmaba la escena de la máquina que se devora al obrero en *"Tiempos Modernos"*.



Fig. 6. Charlot en *"Tiempos Modernos"* (1936) atrapado al interior de la máquina.

FABULAS PANICAS

Texto, Dibujo y Color
de Alejandro



Fig. 7. Fábula Pánica 1 de Alejandro Jodorowsky (Junio de 1967).

Es tanta su alienación con el sistema que aprovecha el instante para reparar su interior. La máquina asesina de Jodorowsky se convierte en una metáfora sobre la ingenuidad, al prevenir el crecimiento de un monstruo que se transforma en un sistema laberíntico y anónimo, tramposo y mortífero; el progreso.

La siguiente es la undécima Fábula Pánica, también del año 1967. La historieta se presenta en una plana. Escogimos ésta porque en ella se desarrolla otro modelo estético, uno más cercano al frontispicio de la imaginaria literaria barroca. En el extremo superior se presenta el título genérico “FABULAS PANICAS” y los créditos de texto, dibujo y color de Alexandro. La historieta presentada tampoco tiene un nombre particular que entregue una determinada interpretación. Jodorowsky articula el jeroglífico a la modernidad, siendo quizás uno de los sellos que le han valido la nominación de <<esotérico>> en su producción cinematográfica. Continúa el dibujo siendo la esencia del mensaje. La historieta está completamente enmarcada por heterogéneos elementos decorativos que asemejan cumplir la función de endebles, pero elegantes pilares, guirnaldas, quimeras y orlas. Los que se disponen en el extremo superior no están en armonía con los del extremo inferior y estos, a su vez, tampoco lo están con los extremos izquierdo y derecho. El montaje de los diversos estilos, a modo de collage, como también la variedad gráfica y tipográfica, semejantes a publicidad de prensa de comienzos del siglo XX, remite a las composiciones visual-poéticas del “Quebrantahuesos” callejero, junto a Parra y Lihn. Al interior los dibujos de la historieta se presentan como alegorías de un emblema sicodélico y naif con seis figuras de siluetas

redondeadas repartidas en la página de forma que tres ocupan el espacio superior y las demás el inferior. En la parte superior la figura central es la más alta generando un orden de estructura piramidal. Su cuerpo se divide en tres partes: una cabeza humanoide enmarcada por un cartel-aureola donde se lee con grandes letras rojas "CARIDAD", rodeado de unas <<potencias>> rosadas, los ojos ahuecados son los adornos de unos largos aros. En el tronco violeta se acomodan dos grandes manos verdes de más de cinco dedos cada una y una caja fuerte abierta de variados compartimentos. Lo que parecen las piernas son dos bultos anaranjados. Toda la superficie corporal está compuesta de angostas líneas, semejantes a laberintos hipnóticos del *op-art* o a las hebras de una compleja costura de mimbres o junquillos. Las manos parecen querer guardar dentro de los compartimentos imágenes superpuestas de *baguettes*, joyas, un piano y un automóvil. A la izquierda un personaje humanoide de cabellos rojizos camina tambaleante con su cuerpo compuesto de lo que parecieran ser una serie de corchos. Los que parecen haber sido brazos se hallan cortados. Su pierna izquierda es más flexible y delgada que la derecha. De lo que semeja una boca emergen dos globos que por su longitud, y analizados desde la estructura de la empresa, se asimilan a filacterias. El de la parte superior y que rodea su cabeza dice "PROGRESO" y el que está debajo dice "BLA BLA", repetidas veces dentro de todo el globo. En el extremo derecho, otra figura humanoide, café y verdosa, símil a una masa informe y robusta, vomita una extraña sustancia. Dos globos emergen ordenados de mismo modo que la figura anterior. El que rodea su cabeza dice "MORAL" y el de abajo un sonido onomatopéyico "BLUAC". Mientras que en la esquina

inferior izquierda hallamos una figura que representa una máquina multifuncional cargada de armamento real y fantástico: hacha, lanzas, flechas multicolores y puntos de tiro. Emergen de la máquina de guerra dos globos, uno dice “PAZ” y cada una de las tres letras posee un personaje infantil que juega con animalitos, y el siguiente, como aplastado por la máquina dice “BLABLA”. La alegoría del centro inferior muestra transparente una figura humanoide, dejando sus órganos-artefactos a la vista, un extraño sistema de válvulas y madera. Su rostro es una mascarilla de gas. Un globo rodea su cabeza con la palabra “SALUD” y como derramándose por un costado el otro globo muestra la palabra “BLABLA”. A modo de medallón en la esquina inferior derecha un personaje humano de mirada y sonrisa apacible, con larga cabellera y barba rubia se dirige al lector. En su mano derecha y verde, sostiene una banderola donde dice “MORALEJA”. La mano verde crece de un parrón verde que enmarca su presencia. Distintas aves y mariposas se posan tranquilas sobre él. Su mano izquierda es blancuzca y de largos dedos. La levanta mostrando una palma amplia, quizás como un saludo de paz o bien, pidiendo nuestra atención para detenernos en su mensaje. El mensaje, de finalidad didáctica²², opera como los versos que acompañan los emblemas, invitando a no alardear sobre las acciones, sino que a realizarlas desde el amor. Quien entrega el mensaje es el icono del gurú espiritual que representará a lo largo de varios de sus cómic, no sólo mexicanos, sino también los que desarrollará en Europa desde los noventa (“El Incal”, “El Lama Blanco”, etc.). En su cine veremos su inclinación por estos personajes en “El Topo” (a través del duelo con distintos gurúes que

²² AICIATO, A. 1993. “Emblemas”. Madrid, España. Ediciones Akal.16p.

habitan solitarios en el desierto y del maestro como personaje central en el que deviene durante su vida) como también el alquimista de “La Montaña Sagrada” (guía de los buscadores de la inmortalidad).

En su finalidad el frontispicio preconiza un contenido que en este caso es el de la crítica a la sociedad moderna, en alegorías monstruosas que satirizan los valores de la cultura: progreso, salud, paz, moral, caridad; a través de una retórica poética visual que representa estos conceptos como oxímoron (reunir expresiones de significado opuesto). Ejemplo: un progreso enclenque, una paz que se representa con una máquina bélica o una caridad acumuladora; y con la figura de la paradoja (frases que envuelven contradicción) cercana al lenguaje místico de los textos espirituales: “Bienaventurado aquel que no habla sino que hace...”

Considerar la composición visual de las “Fábulas Pánicas” (en especial la número once) permite aproximarse al modo, muchas veces emblemático, en que construirá la fotografía de su cine, que por la velocidad de su montaje dificulta decodificar las formulas expresivas. Así mismo a los conflictos que en ellas se presentan que serán desarrollados con más profundidad en las películas que abordaremos. No es de extrañar que un director teatral sea cercano al lenguaje visual de los emblemas, pues ya las artes escénicas²³ combinan tanto la riqueza literaria de la dramaturgia con las artes plásticas de la puesta en escena.

En la figura 9 se presenta una “Fábula Pánica” de 1968. La dimensión sigue siendo la de una plana. Como también el título y los créditos. En el extremo

²³ EGIDO, A. “Prólogo”. En: ALCIATO, A. Op. cit. 10 p.

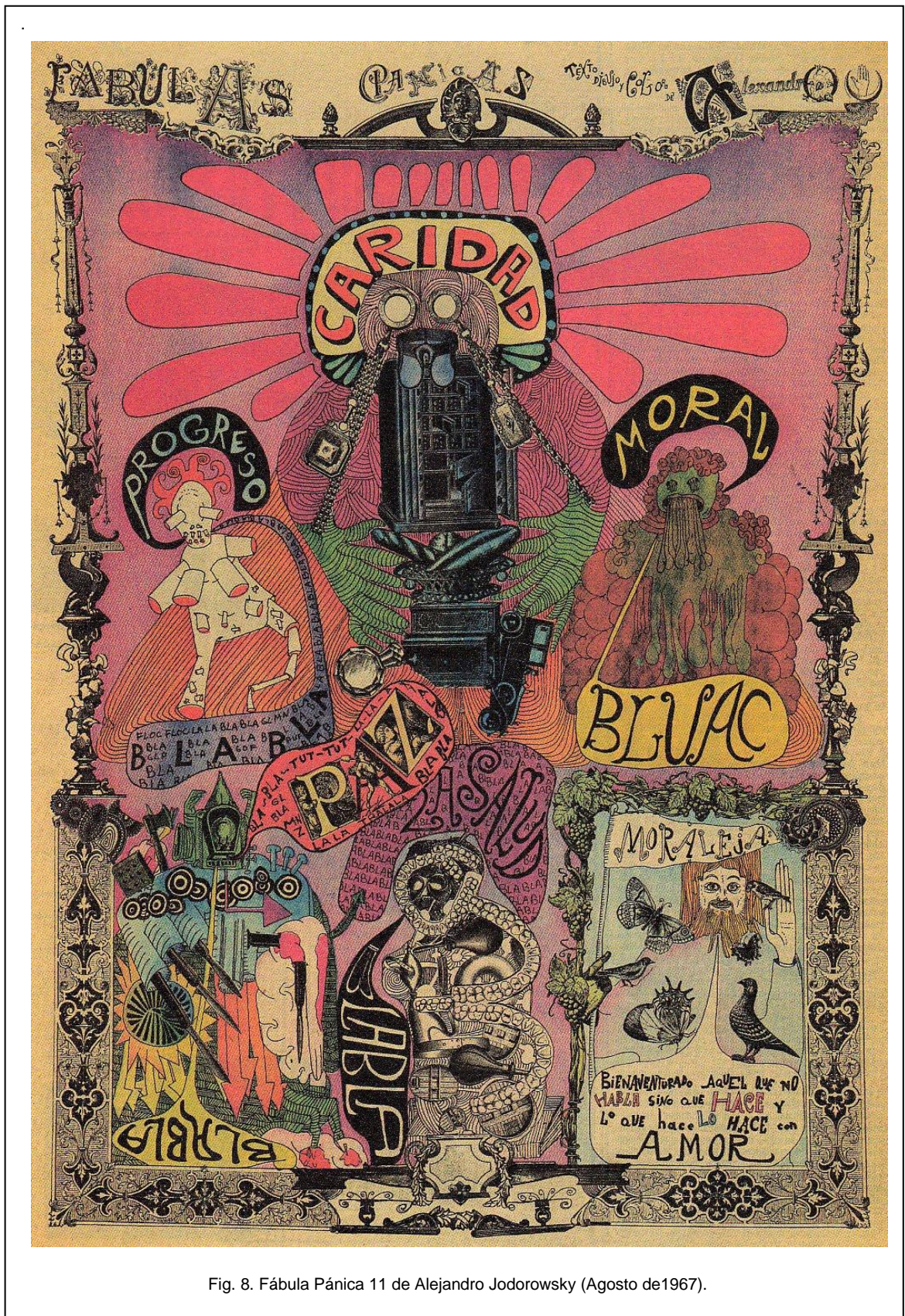


Fig. 8. Fábula Pánica 11 de Alejandro Jodorowsky (Agosto de 1967).

izquierdo inferior está la única viñeta de la historieta. Ocupando la página hay un personaje central acompañado de otros cuatro que se encuentran bajo él. Pintados en bloques de color los dibujos son más ricos en detalles al presentar primeros planos de rostros. El gurú en el centro extiende sus brazos y grandes manos. Mira fijamente de frente. Está pintado completamente rojo. Viste una túnica. Tiene barba y lleva el cabello largo. En su entrecejo tiene un punto negro que simboliza el <<tercer ojo>> espiritual. En su postura parece sostener un discurso que descansa sobre él y del que emanan frecuencias circulares que representan el sonido. El mensaje está siendo gritado o bien suena como un eco dentro de la escena que contradice lo que cada personaje expresa debajo del maestro, donde entre otros, una anciana verduzca con rostro desproporcionado y ataviada en joyas, reclama un mundo bello (oxímoron: lo feo y lo bello en un mismo personaje) y un señor rosáceo de cuidados bigotes comenta su sacrificio con especial afectación.

El extremo inferior derecho muestra al interior de la única viñeta un hombre amarillo que levemente sonriente mira al gurú rojo. Lleva puesto un pequeño sombrero y una túnica. Ambos tienen un diseño de ángulos, líneas y curvas que dan una sensación de movimiento al cuerpo. Sobre el pecho del personaje una nube presenta una cita del retratado Gurdjieff que explica el argumento de la historieta. En su obra, Gurdjieff (1866-1949) habló del hombre atrapado en el automatismo contemporáneo, esclavo del orden. Los cuatro personajes que acompañan al maestro se muestran así prisioneros de una estructura moral que valida los sacrificios y actos compasivos que se enorgullecen en divulgar con sus interlocutores imaginarios. Dichas presiones del programa valórico del

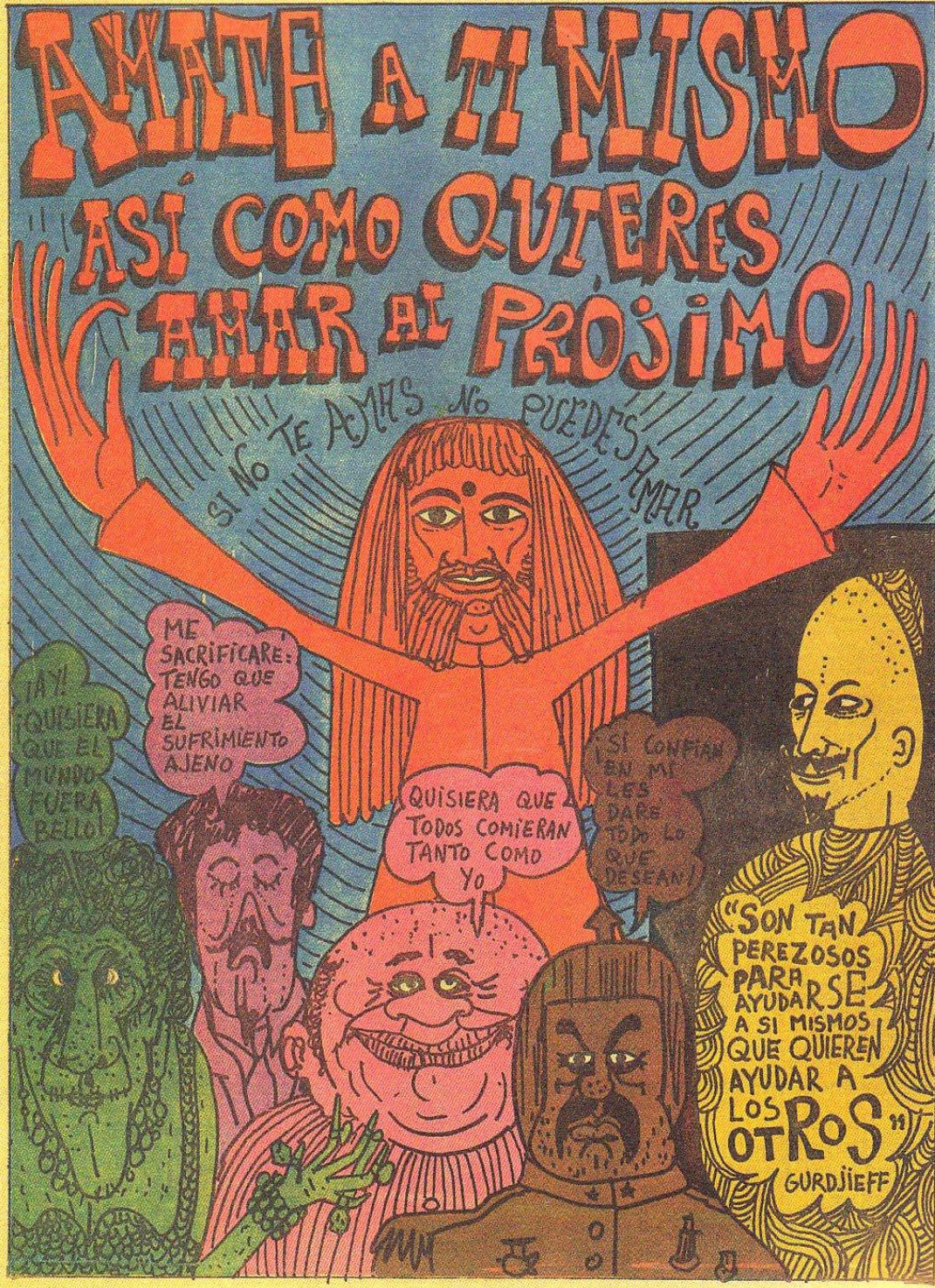


Fig. 9. Fábula Pánica 46 de Alejandro Jodorowsky. (Abril de 1968).

mundo contemporáneo, expresadas en la historieta, tendrán su devenir en escenas de su cine, como las mujeres del pueblo en “El Topo” quienes promueven y controlan la “decencia” del pueblo, pero al mismo tiempo son capaces de esclavizar y abusar sexualmente de su servidumbre. Los hábitos de la burguesía serán ridiculizados en las diferentes películas.

Por último, la “Fábula Pánica” número cincuenta y dos, será la más visualmente experimental al presentar una técnica de collage donde se reúnen imágenes de *op-art*, junto a dos retratos del autor. Esta estética remite, en parte, a la fotonovela. Los únicos dibujos presentes son los globos del diálogo entre ambos personajes. A la izquierda, caminando cabizbajo y de cabeza frente al lector, Alejandro mira el suelo. A la derecha de la página, un Alejandro orador quiere con su verborrea levantar el espíritu de un alicaído <<sí mismo>>. La abstracción de las formas del *op-art* provocan una ilusión de movimientos que manifiestan coherentemente el conflicto interno del personaje: desconocer el sí mismo, la imposibilidad de concentrar un ojo invisible sobre emociones, pulsiones y pensamientos que cambian constantemente.

Las cuatro historietas han presentado motivos que veremos representados en sus películas pánicas: la sociedad tecnocratizada, la imposición de un orden moral obsoleto, las absurdas preocupaciones burguesas y como consecuencia, un descontento y extravío interno, una incertidumbre y agotamiento sobre de lo que se trata ser humano y vivir en el mundo del siglo XX. Inmolar estas estructuras es el acto artístico y heroico del *ethos* Pánico:

“Siempre mi proposición es tomar un personaje que empieza a crecer y a tomar conciencia, siempre en mis historias un acto pequeño se transforma en

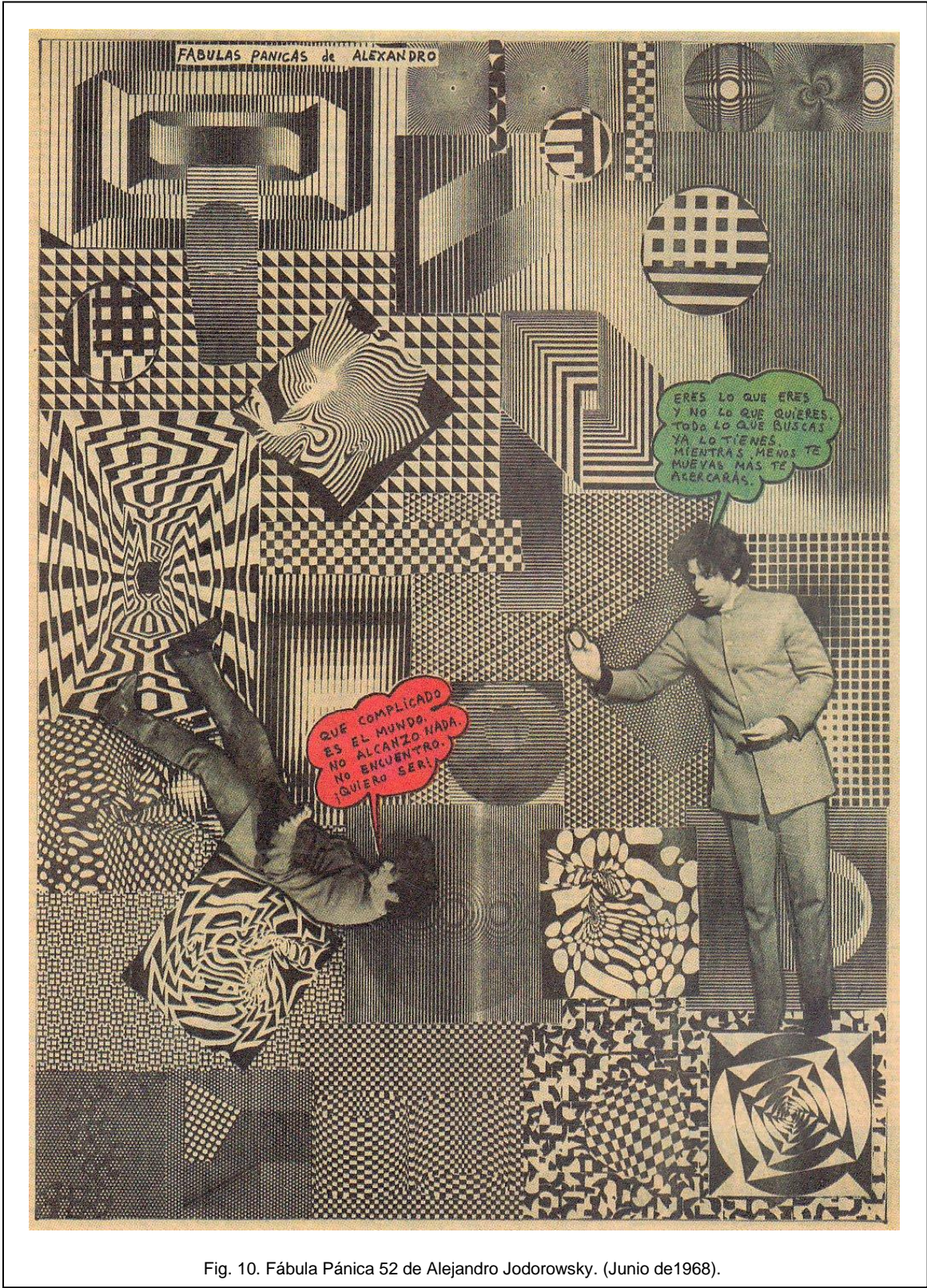


Fig. 10. Fábulas Pánicas 52 de Alejandro Jodorowsky. (Junio de 1968).

un conflicto universal, es mi estilo, que algún día romperé porque no puedo caer en esa trampa”.²⁴

Luego de las “Fábulas Pánicas” dirigirá tres películas: “Fando y Lis” (1968), “El Topo” (1970), “La Montaña Sagrada” (1973)²⁵. Durante esos años conocerá a la pintora surrealista Leonora Carrington, también residente en México, con quien cultivará una intensa amistad -entre otras aficiones compartirán su gusto por las cartas del Tarot²⁶-, llegando a dirigir una obra de su dramaturgia, “Penélope” (1961), para la cual ella diseñará y elaborará las escenografías y vestuarios.

En México, Jodorowsky tiene la posibilidad de explorar en nuevas formas de realización escénica, incorporando siempre sus intereses por los símbolos y el chamanismo de culturas ancestrales. Con un sello personal, al corriente de las innovaciones que en Europa y Norteamérica (Performance) se venían suscitando, Jodorowsky trabajará el teatro como dispositivo simbólico y ritual, no reduciéndolo sólo a utilerías y escenografías, sino que este lenguaje se integrará en cada actor como una disciplina corporal al servicio de <<lo sagrado>>. Este método es el sello que otorga a la realización de Carrington y posteriormente a tantas otras como “Zaratustra”, concentrando distintos residuos iconográficos de lo sagrado, procedentes de tiempos y culturas variadas, acentuado en la Edad Media occidental y el misticismo oriental. Del

²⁴ BRODSKY, P. Op. cit. 10p.

²⁵ Años después regresará para realizar su última cinta del periodo mexicano: “Santa Sangre” (1989).

²⁶ El 2004 Jodorowsky publica “La vía del Tarot” en co-autoría con Marianne Costa, declarado el estudio más acabado y la restauración más importante del Tarot medieval francés, el más antiguo y único anónimo de que se tenga conocimiento. En el Tarot se representan distintos personajes, humanos y sagrados, que en sus posturas, atavíos y acciones entregan al lector una serie de sentidos que al combinarlas y enfrentarlas, una al lado de otra, pueden representar proyecciones o estados del acontecer del lector-consultante. El Tarot es un instrumento con el que recurrentemente se relacionaron varios surrealistas. No resulta extraño entonces esta afinidad de Jodorowsky con las imágenes arquetípicas del Tarot, más bien se vuelven fuentes de su persecución de estados sagrados del cuerpo que liberen las fuerzas humanas naturales representadas por Pan, esencia oculta por los sustratos racionales que se han ido alojando en la conciencia y por tanto expresándose en las tensiones convencionales de los cuerpos modernos.

actor como cuerpo mimético (mimo), Jodorowsky ha pasado al actor como cuerpo contenedor del universo ritual-gestual, dándole la calidad de un chamán artístico, de un arquetipo que resurge de entre las crisis de su contemporaneidad, y que opera con su cuerpo no sólo como elemento de lo narrativo, en la función de contar una determinada historia ficticia, sino que principalmente, como un ejecutante neo-pagano del ficticio culto Pánico que restaurará/transformará a sus espectadores con un cuerpo cargado de símbolos:

“Casi todos los gestos que hemos empleado son signos mágicos, tanto chinos como medievales. Hemos buscado en antiguas reproducciones los movimientos invocadores de dioses o demonios. No sabemos por qué el movimiento ritual de dedos correspondientes al cuarto mudra hizo caer en trance a un joven espectador en un ensayo. Hemos tratado de convertir el cuerpo de cada actor en arquetipo, hubiéramos querido movernos con la virulenta irrealidad real de un mandala...”²⁷

En México, continuará en su intensa exploración de los símbolos y <<camino transpersonales>> que lo llevarán a nuevos enfoques de la corporalidad. Por ejemplo: practicando meditación Zen, junto al maestro japonés Ejo Takata, indagando en antiguas prácticas chamánicas al interior del país y en la pasión por el Tarot –en el que los arcanos mayores se disponen como cuerpos simbólicos, en sí mismos y en la combinatoria entre los veintidós- que compartirá junto a Leonora. Sin duda es México donde fortalece sus ideas del cuerpo como unidad espiritual, como ya antes había hecho Artaud y venía en paralelo concibiendo Grotowski. Junto a la dirección y la dramaturgia, irá produciendo “Efímeros Pánicos” -especie de <<pesadillas personales>>-,

²⁷JODOROWSKY, A. 1961. “Penélope”, tragedia surrealista”: Texto de Alejandro Jodorowsky”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.141p.

<<happenings>> protagonizados por él o convocados abiertamente para que cualquiera los realice, en distintos espacios públicos. Pero también, las actividades de los demás fundadores del movimiento Pánico serán frenéticas y múltiples.

En Europa, Fernando Arrabal, será presentado a Breton (1962), quien se muestra entusiasta ante la poesía del autor y dramaturgo español. El <<padre del Surrealismo>> lo elogia y da a conocer algunos de los poemas que un año después Arrabal publicará bajo el título “La piedra de la Locura”, tal como se titula una de las conocidas pinturas de El Bosco. De influencia surrealista, evoca imágenes poéticas asociadas a la obra del pintor flamenco y a las fábulas satíricas de Rabelais. Por su parte, Roland Topor, dibujante y escritor, quien entre otras obras destaca por su premiada cinta “El planeta Salvaje” (1973), mezcla de Surrealismo, Ciencia Ficción y discurso ecológico; en la que tiranos extraterrestres torturan a la raza humana convertida en mascotas manipuladas a su antojo. Conflicto narrativo de recurrencia cinematográfica cuando se trata de visitantes de <<otros mundos>>, como es el caso de la catástrofe de “El planeta de los simios” (1968). Muchos de los dibujos satíricos de Topor tienen antecedentes en la fábula francesa y la caricatura política del periodo de la Revolución. Su última cinta, “*Marquis*” (1989) es un homenaje al Marqués de Sade -quien fuera “surrealista en su sadismo” según escribe Breton en su primer Manifiesto-, con una estética de fábula y carnaval pantagruélico, en la que cada actor, bajo la apariencia de un animal, satiriza los poderes del estado.

Cabe señalar que si bien, los tres artistas en sus comienzos adscribieron al Surrealismo, con la fundación y estética del Pánico, marcarán su separación, sobretodo decepcionados por la adscripción del movimiento al Comunismo, y la “celda temática”²⁸ en la que sus imágenes se habían transformado, donde entre otras cosas y según los pánicos, no tenían espacio: el horror, la locura, el caos y la violencia sexual. En síntesis, la estética de uno, no se puede entender, sin considerar las influencias comunes de este trío de artistas.

²⁸ Véase JODOROWSKY, A. 1996. Op.cit.

Contexto pánico para un nuevo movimiento: los 60's / 70's.

Es imposible desconocer que en el contexto en que nace y se desarrolla el movimiento Pánico se desataban a nivel mundial diferentes crisis bélicas y sociales que dieron cuenta de las sombras de sistemas totalitarios <<prósperos>>, promotores de una calidad de vida y confort que requerían de la <<fuerza bruta>> y de <<sacrificios>> humanos para expandirse o bien detener a sus opositores. Al ataque atómico de Hiroshima y Nagasaki con el que finalizó la Segunda Guerra Mundial, le siguieron desde 1957 a 1975 los distintos episodios de la Guerra Fría. Desde 1959 Estados Unidos impedirá la reunificación de Vietnam bajo el régimen comunista, librando una lucha con altos costos morales para el país del norte. En “El Topo” Jodorowsky aludirá a una de las iconografías del dólar, relacionándola a los valores burgueses de un pequeño pueblo, analogía crítica a la moral norteamericana.

La figura 11 muestra un fotograma de esta escena, un plano general que nos ubica en el contexto de un pueblo que ha emergido en el desierto. La toma nos ubica en la mitad de una calle de tierra. A ambos lados vemos edificios típicos del estilo pionero norteamericano del oeste (s.XIX). Caballos con sus monturas



Fig. 11. Fotograma de "El Topo". Las mujeres del pueblo marchan portando pancartas con el "ojo de la providencia. Ojo que todo lo ve".

están sujetos a las vigas de las terrazas. De un extremo a otro de la calle cuelgan guirnaldas con el "ojo de la providencia" y afiches con el mismo símbolo penden de las cornisas. Un grupo de mujeres vestidas de sombreros y pieles, levantan con orgullo pancartas con el mismo símbolo. Son las participantes del "Comité de esposas" quienes excusándose en la sacralidad del icono cometen atropellos y abusos contra los débiles. El progreso que promueve la colonización pone en duda los beneficios que dice aportar. En cierto modo, traer este icono del <<ojo>> a una película de producción mexicana, podría estarnos remitiendo al proceso de invasión de Nuevo México, durante la década del veinte (s.XIX) por los Estados Unidos. Para Jodorowsky la apropiación de este icono lo ha convertido en un símbolo sincrético de lo económico y lo perverso:

“Te diré un secreto, pero no le digas a nadie. Está en el billete dólar. Creo que es una perversión del conocimiento porque si tomas un símbolo sagrado de la Atlántida, o donde sea, y lo imprimes en el dólar, este símbolo se convertirá en algo terrible: un símbolo económico. Pero en las antiguas tradiciones, todos los dioses, después de cierto tiempo, se convierten en demonios (...) solía ser un hermosísimo símbolo; ahora es un símbolo del dólar”.²⁹

En los años de emergencia del Pánico se expandirá el hippismo, movimiento contracultural, por sobretodo pacifista, promotor de una moral relajada y tolerante, respetuosa de las libertades individuales, rebeldía no violenta, anarquismo pacífico, que atraerá jóvenes por todo Occidente, denunciantes del sistema neoliberal, consumista y frívolo, con el que no deseaban alinearse. Promueven <<refrescar>> los valores, a través de la revolución sexual y el <<amor libre>>, del peregrinaje y la vida en comunidades, como señales del desarraigo con el sistema capitalista; y en cuanto a la fe, buscarán explorar espiritualidades más contemplativas e introspectivas, sumado al consumo de LSD, peyote y mezcalina chamánica, como <<expansores de conciencia>>, aceleradores de la Iluminación. El movimiento Hippie importó masivamente a Occidente prácticas religiosas orientales, adaptadas al modo de vida norteamericano, sintetizadas y convertidas rápidamente en un rentable mercado de consumo masivo, como el Hinduismo, el Budismo y las artes marciales; o bien, haciendo coincidir su programa valórico con adaptaciones del Catolicismo; es el caso de la ópera-rock “*Jesucristo Superstar*” (1973) de Jewison y “Hermano Sol, Hermana Luna” (1972) de Zefirelli. En pocas palabras, se exploran nuevas formas de percibir y vivir el cuerpo, quebrando

²⁹ DORIA, K. 1969. “La confrontación: entrevista de Karina Doria”. En: JODOROWSKY, A. 1996. Op. cit. 185p.

performatividades y revisitando antiguas prácticas para su ejercitación. En 1968, Carlos Castaneda³⁰ publica “*The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*”, primer libro de una serie de cuatro, donde relatará sus experiencias chamánicas con Juan Matus, indio Yaqui que lo iniciará en esta tradición. Posteriormente, publicará otros, siempre en la línea *New-Age* que promueve el hippismo y que se convirtieron en clásicos literarios de esa época. De cierta manera los libros de Castañeda muestran una forma de vida evasiva de la contingencia capitalista junto a la recuperación y búsqueda de un <<saber ancestral>>. Aquella será la misma crisis que observarán Jodorowsky y sus compañeros pánicos y mucho antes que ellos, Antonin Artaud. En abril de ese mismo año, un francotirador acaba con la vida del líder de derechos civiles Martin Luther King, en Mayo del 68, estalla en la Sorbonne una revolución estudiantil que desestabilizará el *establishment* francés. Ya en 1969 John Lennon junto a Yoko Ono, aprovechando el interés que su matrimonio había despertado en los medios y haciendo alusión directa a los sucesos de Vietnam, ejecutan durante su luna de miel en Amsterdam, la performance “*Bed In*”. Ambos vestidos de un immaculado blanco, se besan y acarician, abrazados al amor, en una cama *king size* de un prestigioso hotel. En 1970, Jim Morrison graba la canción “*An American Prayer*”, sus versos son una denuncia de la decadencia espiritual de Estados Unidos, pero también insinúan la recuperación

³⁰ Castaneda, C. (1935?-1998). “Las Enseñanzas de Don Juan. Una forma Yaqui de Conocimiento”. Fondo de Cultura Económica, 2000. Ciudad de México. Son controversiales los antecedentes respecto a este autor, tanto en lo que respecta a su nacimiento, como a su vida en general. Nacido en un pequeña comuna de Sao Paulo, se traslada en 1951 con su familia a Los Angeles, California, donde hará estudios de antropología en UCLA, siendo “*The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*” su tesis de grado. La serie comienza siendo narrada como un trabajo de campo, hasta convertirse en un relato novelado sobre su experiencia iniciática como <<Hombre de Sabiduría>>. Castaneda narra las pruebas y ejercicios a los que he sometido, entre los que se cuentan sus experiencias con bebidas y alimentos alucinógenos, curaciones milagrosas y desdoblamientos astrales. En “La Danza de la Realidad” Jodorowsky relata su misterioso encuentro con el autor ocurrido en México mientras rodaba “La Montaña Sagrada”.

de un saber-vivir pagano, simbólico y esencial, olvidado por la guerra y las tecnologías:

“Has olvidado las llaves del Reino. ¿Has nacido y estás vivo? Reinventemos a los dioses, a los mitos seculares. Adoremos los símbolos de los profundos bosques ancestrales (...) ¿Sabes que son plácidos almirantes quienes nos conducen al exterminio y que obesos y torpes generales adquieren el obscuro vicio de la sangre joven? ¿Sabes que nos gobierna la t.v.? La luna es una bestia de sangre reseca...”

En este agitado contexto de efervescencia juvenil y re-estructuraciones, intentando palpar una nueva espiritualidad, lejos del consumo, el arte se expandirá a otros lenguajes con marcada fuerza *underground*, fuera de la escena abstracta promovida por Greenberg -en la que el artista sólo podía reflexionar de su medio-, desarrollándose con intensidad las figuraciones del arte psicodélico, las performances, los happenings, el video-art y el cine independiente, entre otros. En palabras de Fanés “todo aquello que Greenberg había excluido del canon artístico pasaba a ocupar el centro de la escena”³¹ y se expandía como tendencia por un mundo en crisis y cambio. Medios que se convertirán en los canales exploratorios del lenguaje visual de Jodorowsky para representar la búsqueda de lo humano entre los escombros de sus catástrofes.

En la figura 12 vemos un fotograma de una escena de “Fando y Lis”. A través de un flashback nos trasladamos a un recuerdo de los personajes. Fando

³¹ FANÉS, F.2006. “Prólogo”. En: GREENBERG, C. “La pintura moderna y otros ensayos”. Madrid, España. Ediciones Siruela. 15p.



Fig. 12. Fotograma de "Fando y Lis". Escena de *Action Painting*.

y Lis juegan en un cuarto blanco. Fando tiende a Lis desnuda sobre una cama donde hay muñecas. Con un pincel comienza a escribir "FANDO" sobre distintas partes de su cuerpo. Extasiados de alegría comienzan a jugar con la pintura negra. Escriben sobre las paredes sus nombres en distintos tamaños y continúan rayando sus cuerpos como si de lienzos se tratara. Tanto ellos como la habitación acaban casi completamente manchados, luego de que comenzaron a arrojarse la pintura en baldes. Esta acción de salpicar las superficies, nos lleva a la relación de la escena con el lenguaje del *action painting*. Gran energía y alboroto hay en toda la escena, siendo quizás la celebración de un rito de paso, un luto jocoso sobre el fin de la infancia y el descubrimiento del cuerpo en cuánto deseo y represión; un trance macabro de

carcajadas que, al mismo tiempo, se vuelven aullidos de las catástrofes interiores de Lis y Fando.

Pan y la catástrofe.

Como se ha visto el Movimiento Pánico no es ajeno a su contingencia, no sólo estará reaccionando sobre el arte y su institucionalidad, sino que más bien, lo hará sobre una sociedad que se viene <<tambaleando>> en sus cimientos racionales y científicos, como un ente despojado de espíritu. Arremetimiento creativo que viene a “luchar contra el inmovilismo de una sociedad casi planetaria, limitada, bloqueada, sin espíritu, y que huele a muerto.”³². Para el Pánico el mundo no ha sido capaz de enarbolar su esencia, siendo la técnica y la ciencia, el cerebro y alma con los que la sociedad occidental circula; sin embargo abrigan la esperanza de encontrarse ad portas de una metamorfosis, “momento transitivo” que como tal, y según la mitología es precedido de una fuerte crisis. He aquí que la adopción de la figura del antiguo dios Pan les inspire el trasfondo ético con el que desarrollarán sus diferentes obras, en diversos medios y soportes. Señalará Jodorowsky en el “Manifiesto Pánico” de 1966:

“...lo pánico es un espíritu que se forma en los momentos transitivos en que una antigua concepción absorbe una nueva: lo pánico aparece siempre como la anunciación de un nacimiento espiritual”.³³

³² DEBENEDETTI, J.2006. “Prólogo”. En: ARRABAL, F. “El Pánico. Manifiesto para el tercer milenio”. España. Libros del Innombrable.18p.

³³ JODOROWSKY, A.1966. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op. cit .80p.

Pan, deidad greco-romana, inclasificable casi en su genealogía. Se le ha atribuido ser hijo de Zeus, Hermes o la fiel Penélope en sus años de espera del Ulises perdido. Era figura importante en el cortejo de Baco-Dionisos, en ello radica su eufórica y celebrativa presencia. Habitante de los bosques y espesuras, se dice, es una representación de la naturaleza humana en su estado salvaje, en su energía <<dionisiaca>>, de ahí también su desenfrenada voracidad sexual. Alciato en su libro *“Emblematum liber”* de 1531, dedica especial atención a la alegoría del fauno como emblema de la lujuria³⁴, el vicio más importante de la tradición medieval y renacentista.



Fig. 13. Emblema LXXII. LVXVRIA. Alciato

³⁴ ALCIATO, A. 1993. Op. cit. 107p.

La figura 13 corresponde al emblema de la lujuria que presenta Alciato. Sátiro, mitad hombre, mitad bestia. Con pies de cabra para señalar su emparentamiento con la iconografía demoníaca. En la cabeza porta una guirnalda de escarola, hierba afrodisíaca que enciende su pasión. Caminando como enceguecido por un furibundo deseo y estirando sus brazos humanos, persigue a un par de ninfas que están en gesto de huir de su sexual apetito. A la derecha del fauno se aprecian construcciones a la distancia que por su ubicación en las faldas de una colina y la tosquedad del grabado, parecen estar construidas de piedra. Más allá de los límites de la cultura (leyes, costumbres, educación, etc), a las afueras del pueblo, en la peligrosa foresta puede acechar Pan. La lujuria es así un acto desproporcionado de salvajismo.

A modo de ejemplo analizaremos brevemente algunos fotogramas donde se desarrolla visualmente este atributo lujurioso del fauno. La figura 14 es un fotograma de una escena de "Fando y Lis". La secuencia transcurre cuando luego de una discusión con Lis, Fando la abandona a su suerte entre las ruinas y rocas de una ciudad devastada por bombardeos. Perdido por un camino extraño, llama su atención el zumbido agudo de unas moscas. Observa que sobre un cerro hay tres ancianas sentadas en una mesa. Las ancianas tienen naipes en las manos. Un hombre joven descansa cómodo en un diván. Se le nota despreocupado. Torso desnudo viste sólo un calzoncillo blanco. Sobre la mesa hay tres grandes tarros de conserva. Las ancianas apuestan duraznos. Aquella que gana la partida puede darle de comer fruta al galán. Constantemente se oye el zumbido de las moscas. Los personajes no hablarán



Fig. 14. Fotograma de "Fando y Lis". Un trío de ancianas se disputan por un galán.

durante la escena. En la figura catorce se pueden apreciar las tres ancianas. Una de ellas, en primer plano, ha ganado la partida y por tanto da de comer los duraznos que apostó al hombre de bigotes, quien tranquilo se ha prestado como juguete de sus deseos. Al fondo, una de ellas mira con recelo al hombre que le han quitado. Los vestuarios y peinados de las damas dan la sensación de que se han dispuesto, elegantemente para un evento social. La escena acaba cuando una de las tres descubre a Fando husmeando. Lo acosa luego con un par de duraznos en las manos, pero este huye.

La tradición iconográfica ha otorgado a las imágenes frutales³⁵ un sentido erótico, apropiado desde las escrituras bíblicas que describen el pecado de la manzana y pérdida del Paraíso. En la historia del arte toda fruta es un elemento exótico por su cualidad carnosa al tacto, por sus características formales y su delicado gusto. A su vez las secuencias de esta escena nos remiten a la pintura de “*vanitas*” y bodegones en las que frutas y piezas de carne evocan en el espectador reflexiones sobre la persistencia fatua de conservar la juventud y con ella la libido. El sonido de las moscas es un indicio simbólico del paso del tiempo en el cuerpo de las ancianas. Un oxímoron de las tentaciones de la piel (frutal) cuando éstas, llegada la vejez, parecen haber sosegado todos los impulsos; permiso que el trío se concede sin juicio, porque la catástrofe ha hecho desaparecer el orden habitual de la otrora <<decencia>>.

³⁵ BELTING, H. 2009. “Hieronymus Bosch (El Bosco). El jardín de las delicias”. Madrid, España. ABADA Editores.



Fig. 15. Fotograma de "El Topo". Uno de los bandidos besa a un fraile.

En la figura 15 hemos seleccionado un fotograma de “El Topo” que aborda el síntoma del fauno lujurioso desde otro énfasis. Los secuaces que acompañan al coronel golpista han saqueado un convento de frailes. Fuera de la vista de su mayor cometen actos de sacrilegio, ya sea, maltratando la imaginería religiosa (barroca) o limpiándose la nariz con páginas que arrancan de la Biblia, entre otros actos. En la escena a la que corresponde el fotograma quince, uno de los bandidos ha traído una vitrola. Suena un disco de vals. Los frailes son soltados de sus amarras y obligados a convertirse en las parejas de baile. Mientras bailan los seducen con miradas y los besan forzosamente.

En la imagen dos hombres en primer plano. El de la izquierda es un fraile joven de cabellos rubios. Lleva una sotana franciscana con capucha. El detalle pánico de su vestuario es un sombrero bombín que combina con todo el atuendo religioso, a pesar de ser un accesorio de vanidad profana. A la derecha un hombre moreno de barba cana viste de azul y gris. La combinación de sus accesorios es peculiar, ya que altera los modelos de vestuario con los que se conoce a los personajes de las películas de *Far-West*, insinuando un cierto travestismo: una cinta blanca en el cuello anudada como rosetón y otra en su muñeca con detalles brillantes, blancos guantes con los dedos cortados y un mantón femenino bordado con detalles florales en celeste. El bandido toma por el cuello al objeto de su deseo y se dispone a besar al muchacho fraile. La lujuria pánica transgrede las composiciones culturales de género, y más allá, se muestra hereje a los iconos cristianos, al ser ellos representaciones de un modo

de familia y los roles de su interacción. “El Topo” es su cinta con más alusiones al cristianismo, inclusive el guión cita textualmente pasajes de los Salmos.

Finalmente, en el tercer ejemplo, seleccionamos otra escena de “El Topo” construida desde los apetitos sexuales de Pan. Los personajes son el Topo y Mara. Mara era la esclava del Coronel. Agradecida y admirada por el coraje del *cowboy* negro, al matar al salvaje dictador, decide acompañarle por su periplo en el desierto para batirse con los cuatro maestros del revólver, una especie de semidioses. El fotograma es una captura de la escena en que incrédula a poder sobrevivir en el desierto reclama y hostiga su compañero de viaje. Intentando mantener la paciencia y la cordura ante las constantes quejas, el Topo decide meditar. De improviso lo posee una <<fuerza>> lujuriosa y vuelve jirones el vestuario de Mara hasta desnudarla. La escena es montada con otra donde se ve a Mara gritando en el mar. No vemos la violación, pero sí este montaje surreal. La escena en sí puede leerse como una paradoja sobre la fe, que sólo es posible de obtener desde el amor. Paradoja por la violencia sexual inusitada, que sobrellevada como un ritual, llevará luego a Mara a descubrir agua dentro de las rocas. En pocas palabras la energía sexual conviene a la representación de la catástrofe porque ésta quebranta los límites de la razón, en el descontrol desatado de su fuerza lujuriosa, sin necesariamente caer en imágenes sexuales puede interpretarse en el desenfreno con que se dan los gestos de su expresión.

Jodorowsky enfatiza y reflexiona sobre aquel saber oculto que esta deidad transmitía, a la vez encuentra en su figura la emanación de dos emociones con



Fig. 16. Fotograma de "El Topo". El cowboy destroza por completo las ropas de Mara.

las que enfrentará a sus personajes de las historias pánicas y que dan estructura a varios de los conflictos representados; la simultaneidad en la reunión de los opuestos “terror” y “humor”, una especie de oxímoron visual. Se preguntará respecto al porqué de su presencia; medio humana, medio caprina, medio sexópata y medio artista -a Pan se le representa tradicionalmente interpretando la siringa- en el rico cosmos mitológico de la Antigüedad, determinando que con su agresiva aparición quiere recordarle al hombre su real <<naturaleza>>, epicentro de sus poderes totales. Encuentro y <<Saber>> que se convierten en shock esquizoide para quien sorpresivamente lo descubre a su paso. Pan es el dios del tránsito por el umbral:

“Provoca el terror y a la vez la risa. Y en estos dos elementos, terror y risa, que producían en la víctima una ruptura de los límites de su conciencia para volcarla, con el terror, en su propio inconsciente, y con la risa en la existencia misma, también, Pan transmitía el saber (...) También otorgaba sabiduría; la sabiduría de Omphalos, el Ombligo del Mundo, estaba en su poder; porque el cruce del umbral es un primer paso en la zona sagrada de la fuente universal”.³⁶

Tales atributos de Pan habían sido ya comentados por Alciato en los emblemas XCVII (“*Vis Naturae*”) y CXXII (“*In svbitvm terrorem*”). La figura diecisiete muestra este primer emblema. Pan extasiado corre con sus brazos en alto por la espesura del bosque. En su mano derecha lleva unas ramas de escarolas que también decoran su guirnalda. A la derecha de la imagen se aprecian arcos y puentes de una ciudad próxima donde resalta una construcción piramidal sobre la que se dibuja un triángulo, símbolo místico de la

³⁶ JODOROWSKY, A. 1966. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op, cit.88p.



Fig. 17. Emblema XCVII. VIS NATURAE. Alciato

ascensión espiritual. “*Vis Naturae*” (la fuerza de la naturaleza) es un emblema que presenta a Pan como la síntesis³⁷ del cielo y la tierra, la unión en un mismo personaje del mundo superior y el mundo inferior. En Pan se encuentran la razón, revestida en su torso y piel humana con la crueldad y ferocidad de su parte bestial, las patas de “*cabrón*”, en la zona sexual.

“Y assi el hombre es un medio entre las divinas inteligencias y los brutos animales: y por esta causa fingieron los antiguos que Pan era Dios, que en la parte superior representava al hombre, y en la inferior un cabrón, significando la naturaleza humana, porque el hombre por la parte superior tiene razón divina y celestial, y por la parte inferior tiene el apetito y el deseo sensual”³⁸

El siguiente emblema IN SVBITVM TERROREM (sobre el terror súbito), en la figura dieciocho, coincide con este cruce de emociones simultáneo señalado por Jodorowsky en su “Método Pánico”. Sosegado camina Fauno portando un corno. Lleva un cinturón y un cintillo de hierbas. Viene cabizbajo andando por una ciudad torres, puentes y arcos. Una pequeña nave se divisa en la costa a su izquierda. Se retira. El cielo está oscuro y nublado. Se decía en la Antigüedad que el sonido del corno de Fauno era presagio del desastre para el ejército y los ganados. Este sonido de la caracola abatía el ánimo y provocaba la pérdida del entendimiento: el terror pánico. El pathos Pánico es ese terror repentino.

“...abatía los ánimos de tal manera que careciesen no solamente de razón, sino de entendimiento, como muchas veces acontece en los exércitos, que sin ver causa alguna se perturban”³⁹.

³⁷ ALCIATO, A.1993. Op. cit.130p.

³⁸ *Ibíd.*131p.

³⁹ *Ibíd.*163p.



Fig. 18. Emblema CXXII. IN SVBITVM TERROREM. Alciato

Las formulas expresivas del cine que estudiamos funcionarían como éste sonido, anunciador de la catástrofe, que busca que los espectadores pierdan el entendimiento y la razón intentando descifrar los diferentes símbolos que se encuentran en las escenas. La catástrofe es también esta sensación de incertidumbre al no poder construir una narración que parezca coherente, una explicación a lo que el curioso ojo ve. Los acontecimientos que enfrentan los personajes cubren los aspectos <<celestes>> y espirituales de la figura de Pan disponiéndolos junto a <<lo bajo>>, violento y erótico, como las dos caras de una misma moneda, donde la cultura moderna parece haber sacrificado al Fauno, o haberlo encerrado en las jaulas de la moralidad y la técnica.

“...sospecha hacia la confianza en el desarrollo de una estatura moral de la humanidad que –de la mano de la civilización técnica- alejaría cada vez más al hombre de su naturaleza animal, la cual debería ser finalmente domesticada... Pero la historia de aquella domesticación del hombre por el hombre describe un itinerario de sangre, arbitrariedad e impunidad”.⁴⁰

Pan es así el dios de las catástrofes, el que retorna en vísperas de la muerte de las culturas, una especie de profeta escatológico anunciador del Apocalipsis, un demonio en la visión de Goya -cronista visual de los desastres de la guerra de invasión napoleónica en España-, un fetichista embriagado en la imaginación de Rubens, un provocador de simultaneas y contradictorias emociones; y tal es el contexto que rodea a los pánicos Jodorowsky, Arrabal y Topor:

“Pánico viene del dios Pan: humor, terror y simultaneidad. Es un dios cómico y terrible a la vez. Es orgiástico. Es múltiple. Hay muchos dioses Pan. Es un

⁴⁰ ROJAS, S. 2012. “Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit”. Santiago, Chile. Sangría Editora. 22p.

dios que aparece en las catástrofes y en la muerte de las culturas. Es un dios fálico. Es un dios poeta”.⁴¹

¿El diagnóstico? Un hombre atrapado por la Historia -que en el caso del sujeto-artista carga con el peso de la tradición del arte- que avanza mirando hacia atrás, o bien, ha preferido quedarse detenido en modos y formas del pasado que se le muestran cómodos a sus deseos-fines -sobre todo en las convenciones sociales que imponen al cuerpo una serie de condiciones para vivir, entre otros: su género, su sexualidad, su edad, su estatus y roles, su relación con los poderes político-religiosos; todas ellas situaciones recurrentes recreadas por su cine: “cuando el ciudadano común viva en su época, en su año y no cincuenta o cien años atrás”⁴² y es también la tragedia del <<Ángel de la Historia>> que Benjamin había anticipado; ángel engullido por la “tempestad” del “progreso”:

“Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado”.⁴³

Donde Benjamin ha visto al ángel vencido por el Progreso, Mircea Eliade en su “Mito del eterno retorno”, observará el asunto de la Historia, con esperanza escatológica, como la incubación de un nuevo ciclo temporal que tendrá por autoría otra Historia o en el que ya no será menester redactarla:

“Y esa concepción de una creación periódica, esto es, de la regeneración cíclica del tiempo, plantea el problema de la abolición de la <<historia>>”.⁴⁴

⁴¹ FORTSON, J. 1969. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op cit.88p.

⁴² Ibíd.154p.

⁴³ BENJAMIN, W. 1940. “Tesis sobre la filosofía de la historia. Tesis IX”. En: Circulo de Bellas Artes. “Atlas Walter Benjamin Constelaciones”. Madrid, España. 56p.

⁴⁴ ELIADE, M. 2006. “El mito del eterno retorno”.2º edición. Buenos Aires, Argentina. Emecé Editores. 73p.

La <<profecía>> pánica, sostenida en su <<neo-paganismo>>, escucha resonar en los desastres de su tiempo aquella regeneración y cambio de ciclo anunciados por Eliade, al percibir una declinación del ciclo de la Razón y sus <<monstruosidades goyescas>>, que acabará con la forma y modos aristotélicos del pensar y el hacer, tanto en la cotidianeidad como así mismo en la creación artística, encaminándose hacia una estética no-aristotélica como la que ya promulgaría Fernando Pessoa⁴⁵ en los años 20's, quien criticará al academicismo por su persecución de la idea de "Belleza" como único camino para la creación de obras, haciendo a un lado la "fuerza vital", como otra energía posible que constela alrededor del proceso creativo –y que es la fuerza con la que el Pánico figura este proceso- en una incertidumbre de "integración" y "desintegración", fuerzas que se equilibran constantemente en una "reacción" con resultado abstracto, producto del choque de ambos hechos. Ese encuentro-desencuentro es la catástrofe del Pánico -y el imaginario de su cine-, esa obstinación social a perpetuar la Razón y no la libertad expansiva de las fuerzas vitales, los poderes de Pan, pero también es la actualización de un retorno circular a la fuerza pagana de la antigüedad para liberar al cuerpo, nunca igual si se regresa con la <<experiencia espiritual>> de la contemporaneidad, esté donde esté. Es la imposible reunión en el hombre moderno del cuerpo de la razón y el cuerpo de la fuerza vital, el retorno a la *Vis Natvrae*.

⁴⁵ PESSOA, F [HETERONIMO: ALVARO DE CAMPOS]. 1924. "Apuntes para una estética no-aristotélica". En Athena, revista dirigida por Fernando Pessoa, N° 3 y 4, Diciembre de 1924 y Enero de 1925" [En línea] <http://ensayopessoa.blogspot.com/2007/08/apuntes-para-una-esttica-no-aristotlica.html> [Consulta: 15 de Noviembre 2013]



Fig. 19. El Topo trazando el mapa circular de su viaje espiritual por el desierto, una espiral centrífuga hacia su propio centro interior; eterno retorno.

“Consideramos que estamos asistiendo a un cambio cerebral tan importante como cuando la espiritualidad primitiva mística y pre-lógica se transformó en lógica aristotélica. Esta transformación hacia lo no-aristotélico invade lentamente nuestra civilización. Vivimos una época de lucha cerebral en la que está caducando una manera de ver el universo y está naciendo un hombre nuevo (...) No proclamamos la irracionalidad, sino la des-racionalización, el descuaje de una razón existente. Y si quisiéramos aclarar más aún nuestra postura, diríamos la disolución como la azúcar en el té de la razón en la existencia”⁴⁶.

La sensación intuitiva del ciclo no-aristotélico que el Pánico quiere anunciar demandará de Jodorowsky una experimentación escénica y visual, con eje en el cuerpo –soporte en el que se han fijado/heredado modos de ser y estar-, que recurrirá, por tanto, a medios donde éste sea el soporte constructivo de un nuevo ciclo, deconstruyéndose de códigos que por mimesis -como la pantomima- se han adherido al sentido y la experiencia de lo Humano. Para esta estética cobrarán relevancia la práctica circense-grotesca, la Performance y el Teatro de la Crueldad.

⁴⁶ JODOROWSKY, A.1966. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op. cit. 83p.

Grotesco y Circo para un cuerpo pánico.

El arte circense es uno de los medios desde donde Jodorowsky extraerá modelos, iconografías, y en sí mismo, la <<fuerza>> esencial y misticismo⁴⁷ que le es característico a este espectáculo que, por otra parte, es su recurso biográfico, elemento que el Pánico considera como uno de los constituyentes a los que sus obras pueden y generalmente adscriben.

“El circo es para mí un libro de filosofía: el contorsionista <<hombre de goma>>, nos da la pauta para la flexibilidad mental. El traga espadas nos enseña cómo debe ser la oración, Dios como una lámina de acero, nos penetra cayendo por la puerta de la palabra (boca), al vientre (alma). El que escupe fuego es gemelo de los profetas. El equilibrista de la cuerda floja padre de Nietzsche. El domador de leones, santo dominando su libido. El prestidigitador, símbolo de la inutilidad del milagro. Y los payasos, torpes, fijados en la infancia, son hombres que no quieren madurar, seres angustiados porque no saben hacer nada, ni sentir, ni actuar, no saben lo que quieren y por eso todo lo que hacen se les convierte en un problema; la única vía de acción de los payasos es el golpe, la cachetada, la violencia lingüística. Pero peor es el público que paga y permanece inmóvil, no hace nada, sólo es símbolo fósil de la <<censura social>>”⁴⁸

El circo⁴⁹, piedra angular de su estética pánica (no-aristotélica), sirve a Jodorowsky de metáfora para hablar de los tipos humanos interpretados en la figura de los Clowns, donde este último será la <<persona>>, liberada de performatividades sociales, misión del ejercicio representacional pánico, y los

⁴⁷ La antropóloga Alicia Viveiros de Castro explica que las acrobacias, el malabarismo, el contorsionismo, entre otras expresiones circenses fueron expresiones humanas (antes que números de varieté circenses) ligadas con disciplinas físicas de la formación de guerreros en la Antigüedad o bien con ciertos rituales donde el cuerpo se sometía a condiciones de expresión no cotidianas que daban cuenta de un estado espiritual particular. **Torres, A.** “*O Circo no Brasil*”. Funarte. Editora Atracões, 1998.

⁴⁸ JODOROWSKY, A. 1967. “¿Qué pasa con el teatro en México? En: JODOROWSKY, A. Op. cit. 112-113pp.

⁴⁹ El circo será el espacio central y el <<mito>> que rodea la historia de Fénix en su película “Santa Sangre”. (1989).

Augustos, aquellos payasos serios que en la dupla cómica encarnan al adulto que impone las reglas y buenos modos al Clown; quienes representarían a todos aquellos que se encuentran presos de una rutina corporal estereotipada, por ende, transformados en <<personajes>>, o los que <<existen>> y los que <<razonan>>.

En la figura 20 apreciamos una fotografía de dos payasos. A la izquierda de la imagen el clown viste de elegante negro un traje que no está hecho a su medida. Es unas tallas más grandes. Lleva una corbata humita exageradamente grande, como también su chaleco, los largos zapatos blancos y el detalle de su bolsillo. En su mano derecha sujeta un sombrero bombín, mientras la otra descansa en un grueso bastón. Tiene pintados círculos blancos que rodean sus ojos y un espacio del mentón alrededor de su boca. Su mirada al espectador es melancólica y junto a la flexión de sus piernas, producen un estado de vulnerabilidad, ante el dedo inquisidor del Augusto que lo recrimina. Su vestido con telas brillantes, encajes y bordados, medias blancas y delicadas zapatillas semejantes a las de ballet resultan un contraste con el atuendo desprolijo del clown que le otorga un cierto donaire de estatus, desde donde hace sentir su diferencia racional con el torpe y tímido payaso. Su rostro completamente blanco no revela expresión.

“El hombre pánico, al dejar de identificarse con su personaje, alcanza su persona y deja de ser agosto (hemos comparado nuestra civilización actual a



Fig. 20. un clown (izquierda) reprendido por un Augusto.

un circo en el que las personas se corresponderían con clowns y los personajes con los augustos).”⁵⁰

El mimo⁵¹ es parte de esta genealogía de lo clownesco, descendiente de las Saturnales de la Antigüedad y los carnavales grotescos (metáforas del séquito de Baco) de la Edad Media, por tanto es una técnica conocida para Jodorowsky y que viene a lugar en la construcción de su estética, ya que el origen de tales fiestas rituales se asocian a periodos de crisis y renovación⁵² sociales, como los

⁵⁰ JODOROWSKY, A. 1964. “Pánico y pollo asado”. En: ARRABAL, F. Op. cit.48p.

⁵¹ LECOQ, J.2001. “El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral”. Chile. Editorial Cuarto Propio.

⁵² BAJTIN, M.1988. Op. cit.14p.

denunciados y anunciados por el Movimiento, sin embargo, como veremos al analizar imágenes de sus películas, no es el clima festivo lo que las caracteriza, sino la furia y la tragedia de la descomposición grotesca entre las ruinas de una catástrofe. En el cine mexicano de Jodorowsky lo carnavalesco es representado transversalmente, como el escape post-catástrofe de los sujetos en el colapso de los sistemas, hacia una metamorfosis que los hará revivir en un estado pánico de existencia.

Por otra parte, anteriores a “Santa Sangre” (1989) donde la historia gravita alrededor de una familia dueña de un circo; en lo relacionado con elementos circenses, Jodorowsky mantendrá ciertas supervivencias iconográficas, incorporando en sus cintas escenas de comediantes callejeros de pantomima (“El Topo”), crueles espectáculos de violencia sádica contra personas o animales (“El Topo”, “La Montaña Sagrada”), diversos “*Freaks Shows*”, como números en sí mismos o bien como personajes víctimas de burlas y agresiones (Travestis, enanos y lisiados de todo tipo). Señalará Bajtín:

“Se puede afirmar que la concepción del cuerpo del realismo grotesco y lo folklórico sobreviva hasta hoy (por atenuado y desnaturalizado que sea su aspecto) en varias formas actuales de lo cómico que aparecen en el circo y en los artistas de feria”.⁵³

Al igual que Pan la imagen del cuerpo grotesco se relaciona para Bajtín con la metamorfosis social, la muerte y resurgimiento de nuevos periodos cíclicos. Pan, señalaba Jodorowsky, emerge en estas situaciones críticas, de estos estados “en proceso” que modifican el estar social, como lo serían un ambiente

⁵³ BAJTIN, M.1988. Op.cit.32p.

bélico o de post-guerra. Tal representación de lo grotesco, y por ende de la etapa de mutación, exigiría por un lado, construir imágenes en combinaciones y exageraciones novedosas o hasta imposibles, tanto como deconstruir otras; todas éstas posibilidades visuales, ya experimentadas por el Surrealismo bretoniano que encontraría una de sus inspiraciones en los <<*grutesques*>> de El Bosco. Un ejercicio tal de la representación es clave cuando lo que se quiere señalar es “un orden distinto del mundo” mirado con “nuevos ojos”:

“la forma del grotesco carnavalesco... ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo”.⁵⁴

La estética del humor grotesco funciona a modo de sustrato de la realidad cotidiana otorgando al hombre la oportunidad de vivenciar otra experiencia del mundo que conoce (y que Jodorowsky llevará al teatro y el cine). Lo grotesco entonces se torna un lente para observar un “segundo mundo”⁵⁵ donde le será posible huir de los moldes de su vida ordinaria⁵⁶, no como una evasión surrealista, sino como una metamorfosis; tal como una performance que irrumpiera sorpresivamente el espacio público. El quiebre de los moldes es por tanto la acción que lleva a la vivencia de la existencia en su pureza, un estado mucho más allá del hombre unidimensional del que habló Marcuse; el hombre en su plenitud sagrado-simbólica, un hombre fuera de la Historia y del cual no se ha contado su historia. Señalará Jodorowsky: “Útil o pánico es aquello que

⁵⁴ *Ibíd.* 37p.

⁵⁵ *Ibíd.* 11p.

⁵⁶ *Ibíd.* 14p.

conduce al hombre a la existencia. Inútil o augusto es aquello que lo conduce a la memoria”.⁵⁷ En sus cintas es ese cuerpo -víctima y victimario de la catástrofe que le rodea- en cuestión el que habrán de alcanzar o no sus personajes, una vez en él, sin un contexto apropiado en el que se desenvuelvan, vivirán desencajados, como locos en un segundo mundo posible sólo en sus conciencias, perdida la cordura, o los aplastará cruelmente la tragedia, retornando a la catástrofe de la que parecían haber salido. Así, mientras el circo y sus payasos son una representación de los tipos humanos, el grotesco es un estado formal de la materia de aquellos cuerpos augustos, que no han celebrado la experiencia de ser personas, sino que responden, se comunican y conviven en torno a meros condicionamientos, no así los llamados clowns que han liberado sus fuerzas naturales, pánicas, llegando a contemplar las personas <<no-aristotélicas>> que son. Desmantelar el cuerpo augusto es desmantelar el orden burgués en el que la Modernidad se sostiene, no perpetuando sus tabúes⁵⁸ ni reglas:

“El espectador y el <<augusto>> son prisioneros de un sistema corporal, emocional y mental, cotidiano. No van más allá de una veintena de gestos habituales, de sus emociones, de sus definiciones estrechas y repetitivas. Sus religiones y creencias existen a priori porque les han sido inculcadas por maestros que les han formado en las mismas construcciones lógicas que ellos mismos recibieron de sus maestros. Sus gestos son <<posturas sociales>>, movimientos que se han impuesto por espíritu de imitación y por miedo a <<no ser como los otros>>”.⁵⁹

⁵⁷ JODOROWSKY, A. 1971. “Entrevista con el torero Diego Bardón”. En: ARRABAL, F. Op. cit. 87p.

⁵⁸ BAJTIN, M.1988. Op .cit.15p.

⁵⁹ JODOROWSKY, A. 1965. “Hacia el efímero Pánico o de cómo sacar al teatro del teatro”. En: ARRABAL, F. Op. cit.69p.

Performance y cuerpo pánico.

También el arte acción, el Performance, es uno de los medios a través del cual Jodorowsky realizará su <<laboratorio>> corporal, experimentando con recursos que le permitan dar con expresiones cada vez más radicales que den cuenta de la situación de las “personas” detrás de los “personajes”. La crítica⁶⁰ del Performance ha dado ya reconocimiento a los emergentes modelos de la disciplina que Jodorowsky venía realizando, como hemos visto, junto a Lihn en la década de los 40’s, hasta acciones más complejas como sus Happenings “Efímeros Pánicos” y la dirección de obras teatrales de vanguardia durante su primer periodo mexicano, cuando divulgaba que el teatro debía salir del teatro, estructura (como arquitectura) e institución que le habían usurpado a la disciplina, y por tanto a los actores, toda esencia ritual, creativa e incierta que encierran los cuerpos que interactúan en una escena en vivo. El performance, se torna entonces, aquel medio que recupera la “memoria ritual”⁶¹ sobre improvisaciones y creaciones in situ, muy lejos de lo que la dramaturgia y la escenografía permitían dentro de la estructura teatral, llegando incluso a poner en tela de juicio la necesidad del lenguaje verbal, que para el Pánico tanto ha venido condicionando la expresión de los actores y actrices. De cierta forma, la Performance se asemeja al Grotesco carnavalesco, en cuanto a la puesta en

⁶⁰ TAYLOR, D. y FUENTES, M. 2011. Op. cit.9p.

⁶¹ GOLDBERG, R. 2012. “Performance art. Desde el futurismo hasta el presente”. España. Editorial Destino.153p.

acción de otro sustrato de lo humano, paralelo al cotidiano; podríamos hablar de una actualización del medio medieval, si bien no con espíritu jocoso, sino que más próximo a la catarsis de las <<sombras>> y <<abismos>> de la condición de nuestra especie. Debemos tener en cuenta que muchas de las escenas de sus películas fueron rodadas sin autorización de autoridades y por personas que no eran actores, en medio de una situación política restrictiva⁶² y militarizada, que realizadas en locaciones del espacio público, generaban otras consecuencias que escapan y trascienden a lo contenido por su lente cinematográfico; son las situaciones en las que el Performance ocurre -fuera del museo y la galería de arte- y en las que el *performador*, desde una conciencia ciertamente ritual, es capaz de abstraerse a campos profundos de ensimismamiento transformados en acciones artísticas que se vuelven contestarías muchas veces de la situación sociopolítica que les rodea:

“El performance, como acción, va más allá de la representación para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente <<real>>. Según Jodorowsky, el performance podía dejar <<huellas de un acto real>>, una observación que apunta a la fuerza profunda del medio”.⁶³

La situación de la “representación” se aleja del gesto de performance complejizando con ella la recepción de la audiencia para la que transcurre. En su estética⁶⁴ son la actualidad del acontecimiento, mezclada entre otros con elementos tales como los factores biográficos, el “repertorio”⁶⁵ y las

⁶² TAYLOR, D. y FUENTES, M. 2011. Op. cit. 11p.

⁶³ *Ibid.* 9p.

⁶⁴ FISCHER-LICHTE, E. 2011. “Estética de lo performativo”. Madrid, España. Abada Editores. 37-38 pp.

⁶⁵ Véase TAYLOR, D. 2003. “The Archive and the Repertoire”. Estados Unidos. Duke University Press.

subjetividades del propio *performador* y los espectadores, variables que constituyen sus características.

“no está al servicio de la expresión o de la exposición de ningún contenido dado previamente –en general, un texto dramático-, lo que convierte el término <<representación>> en inadecuado para transmitir su significado. Lo que en ella se produce es autoreferencial y constitutivo de realidad, y es además resultado de la intervención tanto de los actores como de los espectadores...”⁶⁶

Al proceso por el cual el *performador* trae a presencia, en la acción, Fisher-Lichte denomina “corporizar”, entendido como que “con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él.”⁶⁷ con ello se explica la idea de autoreferencia, presentada en el párrafo anterior. Para Jodorowsky el cuerpo Pánico deberá transitar por estadios rituales para corporizar la renovación y liberación que anuncia su presencia.

“El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece.”⁶⁸

El Performance trae a su haber un amplio historial de pequeñas acciones ejecutadas por las Vanguardias artísticas, antes de su auge en las décadas de los 60’s y 70’s como medio más que una reacción de ataque a ciertas condiciones, cuando los futuristas realizaban ciertos <<quiebres>> a las estructuras del teatro con apariciones entre actos o sobrevendiendo funciones, lo que provocaba diversos conflictos en la audiencia. También el Futurismo de Marinetti y el Dadá con el “*Cabaret Voltaire*” realizaron acciones antecedentes del performance actual, reinterpretando piezas teatrales. En cuanto a las

⁶⁶ CORNAGO, Ó. 2011. “Estética de lo performativo” (Nota de los traductores). En: FISCHER-LICHTE, E. Op. cit. 37-38pp.

⁶⁷ FISCHER-LICHTE, E. 2011. Op. cit. 172p.

⁶⁸ *Ibíd.* 190p.

acciones del Surrealismo podemos señalar que este intervino el cine, generando otros modelos de montaje que alteraron la narración aristotélica, produciendo relaciones entre las imágenes no miméticas como en, “*Entr’act*” (1924) de Rene Clair, cuyo título se re-apropia de ese mismo espacio ocupado por los dadaístas: el entre acto, al que Jodorowsky hará ciertas citas visuales. “*Entr’act*” altera los fotogramas del rito social de los funerales, retrocediéndolos y adelantándolos con distintas velocidades, ridiculizando el “ritual” y sus rictus. El acto de performance ocurría así gracias a los recursos técnicos que el cine permitía. Puede entonces apreciarse que la práctica del Performance ha tenido diversas finalidades (políticas, artísticas, rituales)⁶⁹ siempre provocativas, como el dios Pan dándole un susto a alguna doncella entre las espesuras del bosque:

“...el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo”.⁷⁰

La subversión y auge del Performance, sin embargo, no son fortuitos. El Performance es un medio que principalmente, en el momento que Jodorowsky hizo su primera filmografía, reprochó la contingencia política, actuando desde el cuerpo para recuperar una “integridad trascendental”⁷¹ perdida entre un consumo inútil, dictaduras y violencia bélica que le dieron su primer auge. Son los años en que Foucault publica sus primeros estudios bio-políticos mostrando al sujeto moderno condicionado dentro de una estructura (sociedad y poder), determinante y disciplinar, que permea su subjetividad, legitimando o no sus prácticas públicas y privadas. La razón es ahora un poder ejercido mediante la

⁶⁹ TAYLOR, D. 2011. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En: TAYLOR, D y FUENTES, M. Op. cit.

⁷⁰ *Ibíd.* 11p.

⁷¹ “Su punto de partida era una crítica radical a la sociedad industrial en la medida en la que priva al individuo de la integridad, del proceso crecimiento/orgánico, de la concreción y de la experiencia religiosa, trascendental”. FISCHER-LICHTE, E. 2011. Op. cit. 108p.

estructura. Es en la trama histórica donde el sujeto se constituye y no ya en su razón instrumental para dominar realidades; Auchswitz se volvió la aplicación más macabra de aquella razón.

El Performance, en tanto acción corporal, quiere separarse del control de la razón, ejecutando actos no convencionales, poniendo en juego toda su carga de sentido personal (biográfico) y social.

La figura 21 corresponde a un fotograma de "Fando y Lis" del que podemos decir es un guiño a la genealogía judía del director y el holocausto. Luego de discutir con Lis, Fando corre sin destino por un camino circular que lo lleva a encontrarse con extraños personajes. De pronto, es perseguido por un grupo variopinto de mujeres. La persecución termina cuando encuentra la fosa abierta en la que descansa el cuerpo de su padre muerto. Las mujeres lo toman y lo arrojan al foso. El padre despierta y suavemente lo acomoda en la fosa. En un arrebatado de lujuria besa y abraza a las mujeres del grupo con desesperación. Se oyen rugidos que se convierten en analogías de la <<voracidad>> del padre. Las mujeres y el viejo se pierden alegres en una ronda. Fando yace en la fosa. Lo despiertan los llamados de Lis. Fando sale de la fosa. Se sienta a contemplar. El montaje muestra ahora en plano general el patio de una fábrica. Se ven montículos de cráneos animales. Lis yace desnuda sepultada sus pies por los cráneos. Se oyen los sonidos agudos de viejas bisagras. En el fotograma se aprecia un exterior a plena luz. En fondo se observa un tanque. La esquina de una construcción sólida con sus ventanas enrejadas. A la derecha un horno y su chimenea nos remiten a los crematorios de los campos de concentración nazis. Un anciano ha volteado una carreta repleta de cráneos

animales. Detrás de él un montículo de otras cabezas, tan alto como la chimenea misma. Por efecto del montaje, al vaciarse la carreta de su tenebrosa carga, y como una paradoja, aparece oculto en su interior un niño desnudo de aproximadamente diez años, acucillado. ¿Una pesadilla terrorífica en la mente de Fando? ¿Un detalle del humor negro de las escenas pánicas? ¿El advenimiento del nuevo mundo (representado en la figura infantil), luego de la catástrofe, que anuncia Pan? ¿Una metáfora del holocausto que sacrificó miles de vidas humanas como si de borregos se tratase?



Fig. 21. En "Fando y Lis" (1968) un niño aparece dentro de una carreta. A su alrededor un sinnúmero de cráneos.

En la figura 22 una fotografía de la performance “*Balkan Baroque*” muestra una transitividad visual con la secuencia de escenas del crematorio de “Fando y Lis”. Marina Abramovic, arrodillada sobre un cúmulo de huesos animales, aún ensangrentados, los coge uno a uno para limpiarlos. La pestilencia está por todo el pabellón. Unas pantallas proyectan imágenes de sus padres, mientras se oye una leyenda yugoslava de una bestia que devora a los de su especie. La luz de la acción se compone como el característico “tenebrismo” de un cuadro del Caravaggio. Los desastres de la guerra de los Balcanes son motivo de esta performance que recibió el León de Oro de la Bienal de Venecia de 1997. La carga política de la guerra reviste un compromiso del artista (la biografía) *performer* con su entorno.

Pánico y Performance buscan a la persona/ser ahora que la estructura que los <<invisibilizaba>>, según auguraba el Pánico, se desmoronaba en una metamorfosis:

“El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros”.⁷²

Si bien el cuerpo es el medio del Performance, resulta también el lugar de su crítica, pues la <<estructura/poder>> a través de estrategias de mass-media (el cine, la televisión, la cosmética, la moda, el *kitsch* en general, etc.) ha propa-

⁷² TAYLOR, D. 2011. Op. cit. En: TAYLOR, D y FUENTES, M. Op. cit.13p.



Fig. 22. Marina Abramovic en la instalación-performance "*Balkan Baroque*" (1997).

-gado diversos discursos sobre el cómo ser del cuerpo y sus apariencias de clase, sexo, raza entre otras tantas condiciones de distinción:

“...el performance usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él, aquello que no puede ser visto sin un complemento”.⁷³

El siguiente fotograma corresponde a una escena de “La Montaña Sagrada”. En la secuencia de presentación de Fon, dueño de una fábrica de tecnologías para la belleza y el placer, se pueden ver los distintos productos elaborados por su fábrica. La figura 23 muestra un plano de detalle de las prótesis masculinas. Cuatro modelos desfilan en calzoncillos entre los puestos de las costureras que cosen ropa interior. Gruesos cinturones elásticos sostienen las prótesis en distintas zonas de sus cuerpos. Brillan como plásticos y tienen color piel: pectorales, bíceps, nalgas y otros que semejan ser órganos genitales. El tamaño y forma de las prótesis semeja a las proporciones clásicas que devienen en los estereotipos de hombres publicitarios y que se vuelven cánones de belleza de la sociedad de masas que imponen determinados patrones físicos que transgreden las fisionomías étnicas estableciendo lo caucásico sobre, en este caso, la corporalidad de los mexicanos. El consumidor, disconforme con su cuerpo, decide incorporar en él elementos artificiales que lo convierten en un humanoide escultórico. En esta cinta, el director quiere romper el lenguaje de las apariencias, llegando al extremo de

⁷³ PHELAN, P. 2011. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En: TAYLOR, D y FUENTES, M. Op. cit.103p.



Fig. 23. Una fábrica de prótesis y otros artículos de belleza son parodiados en una escena de "La Montaña Sagrada".

finalizar la película mostrando al set y sus técnicos. Destruye la apariencia de la ficción. La realidad material del cine es su luz blanca, no las historias.

Hemos revisado principalmente los aspectos políticos de las prácticas del Performance artístico, muy afines, por un lado, al espíritu del movimiento Pánico, pero también no debemos olvidar aquella búsqueda de <<lo trascendental>> del ser, favorecido por la puesta en acción de la “memoria colectiva”⁷⁴ (el ritual) en mixtura con la “memoria personal” del *performador*. En las culturas pre-colombinas, por ejemplo, parte importante del conocimiento cultural se integraba a través del cuerpo, sin tener otra <<escritura>> que una mnemotecnia corporal que emergía en la fiesta ritual y la <<oralitura>>.

El vuelco del Performance, que lo separó de la sola acción irreverente, de ataque a la estructura teatral y lo burgués, se originó en Estados Unidos con las acciones laboratorio de John Cage en el “*Black Mountain College*” (1952) quien venía explorando, entre otras cosas, con la creación artística desde un estado y ritualidad *Zen*, aplicado a acciones artísticas en distintos lenguajes como el arte sonoro⁷⁵.

La figura 24 muestra otro fotograma de “La Montaña Sagrada”. Corresponde a una imagen de la secuencia introductoria de la cinta en la que se puede ver la preparación de un ritual. El espacio adornado de baldosas blancas con cruces

⁷⁴ GOLDBERG, R. 2012. Op. cit.153p.

⁷⁵ CAGE, J. 1952. 4'33 (In Tre Parti: 30" / 2'23" / 1'40").[CD].Italia. Cramps Records. 4min, 39 seg. Sonido.



Fig. 24. El alquimista despoja a dos mujeres de sus personajes femeninos para alcanzar su ser esencial.
"La Montaña Sagrada".

negras es un salón de la torre del alquimista. Los tres personajes de la escena están agachados. En suelo hay dos fuentes, una bandeja con implementos de corte de cabello y una jarra, todos de plata. El alquimista está de espaldas al espectador. Viste un *kesa* (kimono) de monje *Zen* y un sombrero *gat* (atuendo coreano de iniciados) en el mismo tono. Tiene una trenza blanca. Las dos mujeres, una a cada lado del maestro, miran concentradas al horizonte que está en dirección a los espectadores. Ambas son jóvenes y tienen los cabellos rubios. Están agachadas sosteniéndose en pequeños taburetes de meditación. El alquimista les ha bajado los vestidos. Están desnudas desde sus hombros hasta el ombligo. Según señala Jodorowsky ambas mujeres se ofrecieron para vivir una experiencia trascendente que aceptaron sea parte de la película. Poco a poco, les irá quitando todos los accesorios, hasta raparlas. Rompe sus vestidos, les quita el maquillaje, les arranca las uñas postizas. Se trata del registro de una performance de <<memoria colectiva>> que luego se montó cinematográficamente.

En México, Jodorowsky conocerá al maestro *Zen*⁷⁶ Ejo Takata. Sus experiencias con esta técnica de meditación darán vida a varios de sus guiones cinematográficos, dramáticos y viñetas de comic, no en cuanto a lo temático, sino que más bien, como un sustrato o atmosfera que envuelve el desarrollo de sus historias y la preparación del equipo de actores y actrices. Según Señala Cage:

“En el budismo zen nada es bueno o malo. U horrible o hermoso. El arte no debería ser distinto de la vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas

⁷⁶ Véase CHIGNOLI, A. 2009. “Zoom back camera! El cine de Alejandro Jodorowsky”. Santiago, Chile. Uqbar Editores.

las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas.”⁷⁷

Para Jodorowsky Pan es un dios que desde su estética no es bueno ni malo, hermoso ni horrible, no existe una separación o jerarquización de las ideas, pues en el caos <<todo es>>, al igual que el *Zen*.

⁷⁷ CAGE, J. 1952. “Acto sin título del Black Mountain College”. En: GOLDBERG, R. Op. cit.126p.

La crueldad de Artaud como antecedente del cuerpo pánico.

Otro de los medios a considerar en la estética Pánica para su puesta en escena de la <<catástrofe>>, es la noción del recurso corporal que en años anteriores proponía Antonin Artaud -cronológicamente distante del Performance y el Pánico- en la constitución de un nuevo lenguaje escénico -con mucha influencia de las culturas paganas no occidentales y sus tradiciones rituales-: el “Teatro de la Crueldad”. Para abordar los principales problemas sobre los que el teatro de Artaud se manifiesta con la acción escénica y mantienen una continuidad con la propuesta artística de Jodorowsky, proponemos una estructura separada en tres temas vinculantes entre sí, los cuales hemos aislado de esta forma por sus semejanzas con visiones compartidas y desarrolladas por el Pánico, en especial en el cine de nuestro autor.

La unidad palabra-pensamiento-cuerpo. El extravío de la <<persona>>.

El principal punto de la crítica que realiza Artaud para proponer en sus manifiestos teatrales una renovación -de milenaria raíz ritual- al medio, recae en lo que personalmente observa sobre el problema <<palabra-cuerpo>>; no sólo para los fines de la creación artística, sino que también, para la vida del hombre en la sociedad de su época. A su parecer la palabra declina en sufrimiento⁷⁸ porque se ha convertido en el único recurso a través del cual el artista escénico puede enunciar una experiencia estética. Artaud comparte su congoja por un pensamiento dependiente de un lenguaje con “palabras ambiguas”, artificiosas, sostenidas en estructuras gramaticales y convenciones del habla y la escritura que reglamentan el modo de comunicar. Es así entonces que para Artaud la carne/cuerpo ha quedado relegada por una cultura que la suprime y reniega, al priorizar en la verbalidad-escritura como recurso de intercambio de la comunicación y expresión del hombre en sí mismo. Para Artaud la unidad lenguaje-pensamiento ha usurpado de la carne/cuerpo -del actor y el hombre en general- la inteligencia y los sentimientos intrínsecos de su materia, vaciándolo de poder reflexivo, simbólico, ritual, etc., para reducirlo a un cuerpo objeto, como los de la medicina, la moda y el Kitsch; cuerpo que sólo funciona tributando a <<lo dicho>>, como el <<complemento>> de una oración; un cuerpo ahuecado, <<cavernario>>, un recipiente reproductor, eco de las

⁷⁸ SONTAG, S. 1987. “Bajo el signo de Saturno”. España. Editorial Edhasa.33p.

palabras, que desconoce su propia naturaleza, su poder Pánico, en una “tiranización” de la cultura sobre los hombres:

“...la civilización es la cultura aplicada que rige nuestros actos más sutiles, es espíritu presente en las cosas...”⁷⁹

Por tanto lo que Artaud exigirá del actor es una preparación emocional intensa, ejercitarse como “atletas”⁸⁰, para “desembarazarse”⁸¹ de la cultura inscrita en sus cuerpos y que matiza sus certezas, expectativas y hábitos; como en el rodaje de “La Montaña Sagrada” resolvió hacer Jodorowsky, obra que puede observarse desde la ficción o bien desde el documental como un registro de la “experiencia espiritual” a la que sometió a sus <<actores>> y <<actrices>>. Respecto a esto Sontag señalará que:

“El problema de Artaud no es qué es el lenguaje en sí mismo, sino la relación que el lenguaje tiene con lo que él llama <<las aprensiones intelectuales de la carne>>⁸² (...) Artaud desea mostrar la base orgánica de las emociones y la fisicalidad de las ideas, en los cuerpos de los actores. El teatro de Artaud es una reacción contra el estado de subdesarrollo en que los cuerpos (y las voces, aparte de hablar) de los actores occidentales se han quedado durante generaciones, así como las artes de espectáculo”.⁸³

Al igual que Artaud, Jodorowsky quiere re-descubrir un lenguaje sepultado en la piel de los actores insensibilizada por el verbo, pero por sobre todo, <<regresar>> al cuerpo y el poder de su presencia -la “energía vital” no- aristotélica que señalaba Pessoa- porque en ella reside una potencia ritual capaz de remover <<espiritualmente>> a los espectadores. En este sentido cobrará relevancia sus estudios y prácticas de disciplinas orientales como el

⁷⁹ ARTAUD, A. 2001. “El teatro y su doble”. España. Editorial Edhasa. 10p.

⁸⁰ SONTAG, S. 1987. Op. cit.46p.

⁸¹ PAVIS. P. 1998. “Teatro contemporáneo: imágenes y voces”. Santiago. Chile. Lom Ediciones. 49p.

⁸² SONTAG, S. 1987. Op. cit.33p.

⁸³ *Ibíd.* 47p.

Zen que trasladará a la preparación actoral o al lenguaje escénico directamente mediante rituales y cuidados gestos, tal es el caso del montaje “Zaratustra” (Monterrey, México.1970) en el que compartirá la escena con su maestro

Takata:

“Un Teatro Nacional humanista eliminará todo aquello que oculte al hombre. Dejará en <<carne viva>>, misterio a plena luz, cuerpos humanos limpios ante otros cuerpos humanos. Y de esta manera el teatro transformable será un templo; el espectador, creyente; el actor, sacerdote. No se interpretaran obras, se presentarán ceremonias”.⁸⁴

El subdesarrollo del cuerpo actoral que señalaba Artaud se asemeja a la crítica que Jodorowsky manifestaba durante sus primeros años en México, cuando como director teatral se encontraba con <<dificultades culturales>> que entorpecían el modo con el que actores y actrices latinoamericanas se preparaban para interpretar sus personajes, una conducta casi <<amateur>>, con escasa disciplina y técnica interpretativa, lejos del “atleta” de la visión de Artaud. Para Jodorowsky el actor no explota todos sus recursos, aquellos de su propia corporalidad, debido, entre otras cosas, a una situación económica que le exige, por ejemplo, comprometerse en varios trabajos a la vez no otorgándole el tiempo necesario para la formación continua y el ocio creativo:

“No ha tenido tiempo de cultivar su sistema muscular; no ha podido perfeccionarse en biomecánica, acrobacia, danza, expresión corporal, no ha desarrollado las potencialidades de sus cuerdas vocales y le resultaría imposible llegar, por ejemplo a los gritos suprahumanos que exigiría un Antonin Artaud; tampoco pudo cultivar su intelecto por estar sumergido el día entero en las oscuras salas de doblaje. Lo único que le resta es un enorme deseo de expresarse sin tener los medios adecuados para cumplirlos. Sólo puede

⁸⁴ JODOROWSKY, A. 1970. “Manifiestos teatrales. Hacia un teatro nacional [1970]”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.121p.

interpretar un teatro intelectual donde lo único revolucionario es el texto del autor, más no el cuerpo del actor.”⁸⁵

Artaud acusa a la palabra como responsable de la crisis cultural⁸⁶ al ser ésta el medio más válido para <<controlar>> la cultura; medio que podría señalarse como antinatural a la propia <<esencia>> de lo humano -como construcción extrínseca al hombre- y sobre la cual se sostienen las instituciones sobre las que se estructura el <<Poder>>, como lo serían la Historia -en su afán por los documentos, y que ya hemos comentado al hacer referencia al <<diagnóstico>> que el Pánico tenía sobre la catástrofe en la contingencia 60’s-70’s-, y el Cristianismo que ha sujetado sus rituales en el sermón y no en la mnemotecnia de un cuerpo ritual, como Artaud observó en los Tarahumaras. Así entonces, la “palabra” es para Artaud la catástrofe que <<destruye>> lo humano, porque supedita el cuerpo al concepto, el gesto al verbo. Y es en ello que radica el foco de la pantomima, en ese rescate que Jodorowsky quiso distinguir de la pura mimesis al renunciar de la compañía de Marceau. En sus largometrajes, que casi prescinden de diálogos extensos (principalmente los cuatro primeros, incluido su cortometraje de 1957 “*La Cravate*”), elabora una iconografía de la catástrofe no sólo a través de la oralidad y la escritura (reemplazada por símbolos religioso-esotéricos), sino que desde la crítica a las estructuras por las que el lenguaje se valida, y en cierta manera eternizan la “cultura petrificada”⁸⁷, como el mercado del arte, el marketing, los mass-media y la economía.

⁸⁵ JODOROWSKY, A. 1970. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.117p.

⁸⁶ SONTAG, S. 1987. Op. cit.56p.

⁸⁷ Véase ARTAUD, A. 2007. “Van Gogh, el suicidado por la sociedad”. Argentina. Editorial Argonauta.

Como antecedente visual, y a modo de ejemplo, en defensa al gesto, veremos que en “Tiempos Modernos” (1936) Chaplin continúa trabajando un cine mudo. En el apogeo del cine sonoro el sonido es utilizado como un ruido irónico en las máquinas y multitudes de la ciudad. “¡Canta! No importan las palabras!”. Es la orden que recibe Charlot cuando se ha dado cuenta que ha perdido la letra de la canción que presentaría en el espectáculo de un restaurant donde trabaja como garzón-cantante. Jodorowsky casi prescindirá de los diálogos y jugará, en clave surrealista, con la yuxtaposición y asociación de sonidos a elementos que poseen otros.



Fig. 25. “Tiempos Modernos”. Charlot ha olvidado la letra de su canción. Improvisa un idioma inexistente, sin embargo sus gestos lo hacen comprensible para todos.

La violencia arremetiendo contra la belleza.

Para Artaud la Crueldad, en el siglo XX, es un recurso mucho más honesto que la Belleza, y que hipócritamente la sociedad ha venido repudiando, eludiéndola así de la escena artística que ha preferido la narración y puesta en escena de una <<verdad apolínea>>, a la vez constituyente de su moral y modos de actuar. Según Artaud la sociedad es cruel, pudiendo llegar a convertirse en verdugo de los sujetos que superan la <<conciencia>> de la masa. Por ejemplo; es la “cultura petrificada”, la sociedad aristotélica del Pánico, la que se desploma sobre Van Gogh <<suicidándolo>>; cuando éste, según Artaud, habiendo alcanzando una conciencia nueva, abandonó el mundo en el que no encontraba referencias:

“...pues no es el hombre, sino el mundo el que se ha vuelto anormal, de deshonestidad deliberada e insigne hipocresía, de sucio desprecio por todo lo que trasunta nobleza... Así se introdujo en su cuerpo esta sociedad absuelta, consagrada, santificada y poseída; borró en él la conciencia sobrenatural que acababa de adquirir.”⁸⁸

Ambos artistas desarrollan sus manifiestos entre grandes desastres armados (guerras mundiales, Guerra Fría), proponiendo estéticas que dialogan con una dura contingencia y en los que el arrojó artístico de sus actos podría tildarse de pura rebeldía destructiva, sin embargo, en esa <<catástrofe>> que denuncian, en medio del <<ojo de su huracán>>, encuentran una oportunidad, pues “...está

⁸⁸ ARTAUD, A.2007. Op. cit. 115p.

bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida”.⁸⁹ Artaud y Jodorowsky plantean una violencia artística que desea ser reconstituyente de la auténtica experiencia de lo humano porque “Siendo una especie de cirugía emocional y moral sobre la conciencia, de acuerdo con Artaud, necesariamente tiene que ser <<cruel>>”⁹⁰.

Las <<crueledades>> de Artaud y Jodorowsky exponen al público a lo no visto, lo anti estético, lo que se evita y esconde por atacar al orden de la “cultura petrificada”, por publicar el <<error gramatical>> (una de las características del cine de Jodorowsky es la participación de <<actores>> con discapacidad física; cuerpos ausentes y distantes a las proporciones estéticas de los iconos de Hollywood), en la escena donde la burguesía sólo ha promovido un arte de belleza apolínea: brillante, dorado, de dudoso oropel, enceguedor resplandor sin “sombras” ¿Dónde quedan las sombras? ¿Por qué se les evita no explorando el conocimiento⁹¹ que subyace en ellas, como el otro polo de un mismo mundo?:

“Artaud piensa que la conciencia moderna sufre de una falta de sombras. El remedio es quedarse en la caverna, pero inventar mejores espectáculos. El teatro que Artaud propone servirá a la conciencia <<nombrando y dirigiendo las sombras>> y destruyendo las <<falsas sombras>>, alrededor de las cuales se reunirá <<el verdadero espectáculo de la vida>>”.⁹²

⁸⁹ ARTAUD, A. 2001. Op. cit. 12p.

⁹⁰ SONTAG, S. 1987. Op. cit.53p.

⁹¹ “La <<crueledad>> de la obra de arte no sólo tiene una función directamente moral, sino también otra función cognoscitiva. De acuerdo con el criterio moralista de Artaud para el conocimiento, una imagen resulta verdadera en la medida en que es violenta”.

SONTAG, S. 1987. Op. cit. 50p.

⁹² Ibíd.51p.

Por ejemplo en una escena de “Fando y Lis” se ve cómo un personaje que representa al Papa, lanza por un barranco una réplica de la Venus de Milo. La pieza fracturada en el suelo se ha vuelto trozos de mármol. El sumo pontífice expulsa la belleza y el deseo del pequeño promontorio que domina, pero que a la vez es su pesadilla. El personaje, interpretado por una bailarina⁹³ retirada, amamanta de una “Venus”, natural y latina, que escapa a las proporciones clásicas y estereotipadas de las mujeres cinematográficas.

De cierto modo, la Venus quebrada puede interpretarse como la evidencia de su <<arte poética>>. Una característica de la construcción visual pánica que acon-



Fig. 26. Trozos de una copia de la Venus han sido arrojados de un barranco. (“Fando y Lis”)

⁹³ JODOROWSKY, A. 2007. “Fando y Lis. Comentarios del director”. [DVD].Broadway, New York. ABKCO Films. 96 min. Sonido, color.

-tece como catástrofe. Una idea de belleza rebelde y agresiva que no reproduce la historia, sino que reacciona sobre ella.

Por otra parte, el Teatro de la Crueldad, el Performance y el Pánico (Efímeros pánicos, teatro pánico, cine, poesía...) prescindirán de espacios⁹⁴ y modelos tradicionales de representación, fuera de las instituciones que resguardan los artefactos de una cultura <<fosilizada>>, ad portas de su propia catástrofe.

“Dicho esto, podemos esbozar una idea de la cultura, una idea que es ante todo una protesta. Protesta contra la limitación insensata que se impone a la idea de la cultura, al reducirla a una especie de inconcebible panteón; lo que motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón.”⁹⁵

Pero adaptar los medios a otros espacios y modelos será al mismo tiempo actualizarlos. El cine que Jodorowsky realiza en su periodo mexicano es un ataque a la narrativa atrofiante⁹⁶ del cine de <<best sellers>>, en sus imágenes y lenguaje corporal es el <<shock pánico>>, el acecho del macho cabrío, aquel que está llevando por diversas reacciones a una audiencia que no puede ya contemplar soporíferamente las imágenes, porque éstas se desintegran frente a sus ojos o se dispersan como esquilas simbólicas por el fotograma, poniendo en acelerada revolución los engranajes de la imaginación e interpretación de los espectadores. Toda experiencia que involucre remover los sentidos se torna conocimiento. Artaud quiere escenificar ese Saber que arriba con la violencia.

⁹⁴ SONTAG, S. 1987. Op. cit.43p.

⁹⁵ ARTAUD, A. 2001. Op. cit. 12p.

⁹⁶ HORKHEIMER, M y ADORNO, T. 1988. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en “Dialéctica del Iluminismo.” [En Línea] http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf [Consulta: 7 de Septiembre 2013]



Fig. 27. "Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros". (1638-40). Rubens. Museo del Prado

En “Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros” (Fig. 27), Rubens recrea a un séquito de ninfas que es salvajemente atacado por un grupo de faunos. El fauno devela la emergencia del deseo reprimido en la heroína aurática, como señalará Didi-Huberman⁹⁷, que altera la armonía de la naturaleza en vías de una restauración. Cuatro sátiros han interrumpido el descanso de las ninfas, luego de una abundante cacería. Los perros de caza y la misma Diana, flecha en mano, salen a la defensa. El Teatro de la Crueldad y el Pánico recuperan las fuerzas instintivas para asaltar a la cultura tradicional ¿destrucción o búsqueda de unión para crear un nuevo orden? En sentido metafórico Pan retorna con su orgiástico séquito a interrumpir el concierto de un Apolo moderno para exponernos a los <<desacordes>> de sus flautas, asaltando con embriagado desenfreno a la burguesía con el ardor de las vanguardias.

Tanto en Artaud como en Jodorowsky la <<Verdad>> no es intelectual, no se aprehende por las palabras, ni los símbolos porque ellos forman parte de una rigidez social que es en sí la atrofia que en su estructura lingüística y performativa ha violentado la expresión de la fuerza humana, extraviando el auténtico sentido del Ser en la domesticación de sus instintos por medio de sus distintas convenciones, donde también el arte ocupa un importante lugar. El mismo Pan, según Jodorowsky, es un dios cruel que de un susto choqueante es capaz de reconfigurar inesperadamente la conciencia de su víctima. Encontramos así un sentido más claro en la violencia como eje creador al quebrarse en su acción la moral apolínea, es el carnaval dionisiaco, el cuerpo

⁹⁷ Véase “Coreografía de las intensidades: la ninfa, el deseo, el debate” en “La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg”.2002.

pantagruélico⁹⁸, es el cuerpo redimido (unión pensamiento-carne) de Artaud el que hace su entrada en una comparsa trágica que aclama la fuerza de la vida en la reunión de sus contrarios. La <<Verdad>> que ambos buscan precisa de la catástrofe, la destrucción de todo lo construido por la estructura del poder, la descomposición social es la oportunidad de desplegar los poderes de la violencia en actos corporales, que ya sin un sistema que los puede categorizar, se tornen a-morales, porque ya no existirá una moral que les interprete, señalándoles que toda nueva acción performativa es una violencia:

"Para quedar libre del <<mundo>> hay que romper con la ley moral (o social). Para trascender el cuerpo, hay que pasar por un período de desenfreno físico y blasfemia verbal, partiendo del principio de que sólo cuando la moral ha sido deliberadamente pisoteada es capaz el individuo de una transformación radical; de entrar en un estado de gracia que deja atrás a todas las categorías morales".⁹⁹

Vemos, por ejemplo, en "El Topo" cómo los señores del pueblo, representantes de la "ley moral", mantienen en la clandestinidad un club subterráneo donde dan vida a sus desenfrenadas fantasías sexuales. Espacio que les otorga pequeños momentos de libertad, como señala Artaud.

En la figura 28, una perspectiva cenital nos muestra a un grupo de hombres que rodean un cajón. El cajón ha caído accidentalmente, dejando a la vista su cargamento: una mujer solo está vestida con un calzón anaranjado y zapatos de taco. Los hombres visten como caballeros de comienzos del siglo pasado. Llevan sombrero bombín. A las afueras del Salón, no pueden creer lo que ven. Tomaran a la mujer y raudamente la llevaran a su club.

⁹⁸ Véase BAJTIN, M.1988. Op. cit.

⁹⁹ SONTAG, S. 1987. Op. cit.66p.



Fig. 28. Fotograma de "El Topo". Los señores del pueblo reciben una curiosa encomienda: una prostituta que llevarán al Salón.

El poder sagrado del teatro para re-espiritualizar el cuerpo.

Re-posicionar el fin sagrado de las artes escénicas, tanto para los actores en el proceso creativo, como para el público durante y después de la función, son finalidades compartidas entre Artaud y Jodorowsky. El misterioso trance ocurrido en el proscenio no debiese ser el producto de una improvisación, de una mera espontaneidad; por sobre todo las acciones que transcurren en el debieran revestirse de un aura religiosa (ha sido también uno de los caminos más transitados por el performance) que sea a la vez, anunciadora de profecías y gestos que ritualicen la experiencia de lo humano, reinterpretando la vida cotidiana de los espectadores en un tránsito físico del “cuerpo viciado” al “cuerpo redimido”:

"...el cuerpo debe volverse inteligente, debe reespiritualizarse. Retrocediendo ante el cuerpo viciado, apela al cuerpo redimido en que estarán unificados pensamiento y carne: <<Es a través de la piel como la metafísica tendrá que volver a entrar en nuestras mentes>>; sólo la carne puede aportar <<un entendimiento definitivo de la vida>>"¹⁰⁰

Sobre esa capacidad divina de la profecía, Fernando Arrabal en sus primeras reflexiones sobre el Pánico mencionará una de las anécdotas que lo llevó a pensar en los modos y fines del Movimiento: jugando al surrealista “cadáver exquisito” reúne palabras que configuran la siguiente frase: “el

¹⁰⁰ SONTAG, S. 1987. Op. cit.71p.

porvenir actúa con golpes de teatro”¹⁰¹. Tanto para Artaud como para el Pánico el mundo se puede cambiar con teatro, porque es el público el que se contagia de esta energía renovadora para sus emociones y su moral, recordando la conocida analogía que el actor hace con la “peste”. En su artículo de 1966, “El objetivo del teatro”, Jodorowsky menciona: “Si el objetivo de las obras de arte es crear obras, el objetivo del teatro será cambiar directamente a los hombres. Si el teatro no es una ciencia de la vida, no es un arte”.¹⁰² Es casi indudable su referencia artudiana.

En la visión de Artaud el rito quiebra la cotidianidad, es a la vez una reacción contra el contexto contemporáneo, no sólo social, sino que también la del cuerpo de los individuos que la ejecutan. Toda postura, gesto, expresión se convierten en elementos que proyectan un mundo sagrado pretérito. Así, el individuo ritual se despoja de la psicología, de la convención social que ha influido en toda su performatividad y se concentra en el “hombre total”¹⁰³. Jodorowsky, en tanto, dirigirá esa búsqueda ritual en el tránsito de otras corporalidades, del “cuerpo individual” al “cuerpo colectivo” porque en su visión es el mundo y la historia los que transcurren en el cuerpo, nada de lo que le sucede a los demás en sus cuerpos le es ajeno al individuo

“Toda la humanidad se ubica en mi cuerpo. Toda la política del mundo está en mi cuerpo. Todo el sufrimiento del mundo y toda la felicidad del mundo se encuentra en mi cuerpo. El día (como hoy, soleado a mitad de invierno) sucede en mi cuerpo”.¹⁰⁴

¹⁰¹ Véase ARRABAL, F.2008. “El Pánico. Manifiesto para el tercer milenio”. España. Libros del Innombrable.

¹⁰² JODOROWSKY, A. 1966. “Manifiestos teatrales. El objetivo del teatro [1966]”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.111p.

¹⁰³ Véase SONTAG, S. 1987. Op. cit.

¹⁰⁴ COHEN, I “et al”.1970. “Conversaciones con Jodorowsky’: Entrevista de Ira Cohen “et al” (1970)”. En: JODOROWSKY, A.Op. cit. 189p.

Luego de prepararse en la torre del alquimista, el grupo de elegidos para llegar al lugar exacto (una montaña sagrada) donde descansa el secreto de la inmortalidad, inicia el viaje atravesando la selva mexicana. Salir de la ciudad que han sitiado los militares, permite adentrarse en el espacio natural donde habitan las culturas ancestrales. El alquimista hará a sus iniciados experimentar prácticas místicas (como las descritas por Carlos Castañeda en “Las enseñanzas de Don Juan”) donde la naturaleza y sus recursos son los medios del <<auto conocimiento>>, muy lejos al lenguaje de símbolos y emblemas que fueran los medios de la primera parte de la cinta, cuando los personajes convivían en la torre roja. Locaciones al aire libre, empleo de cámara subjetiva, acciones en templos, dan a esta segunda parte de la “Montaña Sagrada”, una textura documental que busca registrar los cambios en las actitudes de los personajes, a lo largo del periplo; el tránsito de un “cuerpo individual” (durante la primera parte de la cinta en el que conocimos aspectos biográficos de los vicios de cada personaje) a un “cuerpo colectivo” conformado por los aventureros.

Los nueve elegidos están uniformados. Visten *kimonos* cafés, llevan atada una pañoleta del mismo color a la cabeza, un bolso cruzado, pantalones blancos y un medallón con un símbolo sagrado. Están descalzos. Se han encontrado con una anciana chamana que les prepara una bebida alucinógena que los hará entrar en trance, poseer sus cuerpos <<perdidos>>. La imagen



Fig. 29. Fotograma de "La Montaña Sagrada". En su periplo por la selva los personajes practican un ritual chamánico.

compuesta por ésta variedad de elementos: vestuarios orientales, símbolos de la alquimia europea y rituales latinos, denotan el interés del artista por componer una obra visual polisémica, que en esta película dará más realce a las disciplinas corporales del *Zen* y las artes marciales, entendidas como un lenguaje donde hacen simbiosis el gesto espiritual y la violencia como método de desarrollo personal.

En 1949, se publica uno de los estudios más importantes del siglo XX sobre la mitología, “El héroe de las mil caras” de Joseph Campbell. En el capítulo final “El héroe de hoy”, Campbell escribe sobre la sociedad de post-guerra y la ausencia del sentido mítico ritual debido al cientificismo y la economía:

“No solamente las investigaciones con el telescopio y el microscopio han eliminado el lugar oculto de los dioses. Ya no existe la clase de sociedad de la que los dioses eran soporte. La unidad social no es ya la portadora del contenido religioso, sino una organización económico-política. Sus ideales no son ya los de la pantomima hierática, que hace visible en la tierra las formas del cielo, sino los del estado seglar, que libra una competencia difícil y sin tregua por la supremacía y los recursos materiales”.¹⁰⁵

Debemos recordar que tanto Artaud como los pánicos participaron del movimiento surrealista de Breton, pero entre otras cosas se defraudaron de que sus imágenes pasarán siempre a proyectar las imágenes oníricas del individuo artista, sobre la base de la teoría científica del psicoanálisis, lo que se tornó muy aristotélico para los pánicos. Si bien el Surrealismo en sus manifiestos declaraba su intención de transformar, o al menos, afectar al mundo social, según De Micheli, esto nunca se pudo concretar:

¹⁰⁵ CAMPBELL, J. 2006. “El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito”. Argentina. Editorial Fondo de Cultura Económica de Argentina. 341p.

“La doble alma que latía en el interior del movimiento no conseguía fundirse ni convertirse en un alma sola. Llegados a un cierto punto, Bretón insistió cada vez con mayor energía en mantener separadas las dos almas, el alma social y el alma individual: <<Estos dos problemas son esencialmente distintos y estamos convencidos de que se enmarañarían deplorablemente si no fuera así. Por tanto, hay motivo para reaccionar contra toda tentación de fusión de sus datos>>”.¹⁰⁶

Años después la mirada al cuerpo de Jodorowsky será la de una nave donde se transita a otra realidad en donde siempre el cuerpo individual se unifica al gran colectivo humano:

“Ninguna sociedad nos da la concepción de que nuestro cuerpo es una máquina, una nave espacio-temporal cuyo destino es ayudarnos a hacer el viaje de lo finito o lo infinito. Nadie nos enseña que no tenemos un cuerpo individual. Creo que tenemos un cuerpo social. Si hay enfermedad en el mundo, estoy enfermo. Si hay un valor en el mundo, yo tengo ese valor. Los judíos están esperando al Mesías, un hombre-dios que traerá justicia al mundo. Pero el verdadero Mesías es un día, el día en que la humanidad acceda al saber. Será el día del cuerpo colectivo y de una sola alma”.¹⁰⁷

¹⁰⁶ DE MICHELI, M.2002. “Las vanguardias artísticas del siglo XX”. España. Alianza Forma.171p.

¹⁰⁷ SIEGEL, J y BALLAD, R.1973. “Alejandro Jodorowsky, cineasta”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.197p.

CAPÍTULO II: LA CATÁSTROFE ALREDEDOR DEL CUERPO.

Siglo XX, catástrofes y retornos escatológicos.

Los acontecimientos históricos en el Occidente del siglo XX estarán sometidos, especialmente, al arremetimiento de nuevos órdenes/regímenes políticos que acabarán consolidando al capitalismo, y con ello la expansión de una industria que pondrá en circulación un sinnúmero de objetos y marcas de los que el sujeto será a la vez, fuerza de su producción y consumidor. El fortalecimiento del uso y utilidad de este universo de productos, a través de los medios de comunicación como: la televisión, el cine y el marketing en general, instaurarán ideas estereotipadas de la imagen del cuerpo (por ejemplo: la moda) y el <<deber ser>> de la persona en relación con el <<Progreso>> dominante que se promueve -fetichizando el cuerpo de los individuos-; lo que a su vez tensionará las concepciones culturales de las distintas comunidades que entrarán, obligados o convencidos, a alinearse con los nuevos modelos –como las estéticas del lujo y el confort burgués- o conservar sus estructuras culturales que le son patrimonio y por tanto distinción. Pier Paolo Pasolini, cineasta y poeta, contemporáneo al cine de Jodorowsky que analizamos, ya vislumbraba las fracturas del sistema “neocapitalista” y proyectaba sus daños para la cultura

y sus tradiciones, en lo que llamó un “genocidio cultural”. Didi-Huberman, leyendo a Pasolini, lo explica de este modo:

“<<genocidio cultural>>... El <<verdadero fascismo>>, dice, es el que la emprende con los valores, con las almas, con los lenguajes, con los gestos, con los cuerpos del pueblo. Es el que <<conduce, sin verdugos ni ejecuciones de masas, a la supresión de amplias porciones de la sociedad misma>>, y es por eso por lo que hay que llamar genocidio <<a esta asimilación [total] al modo y a la cualidad de vida de la burguesía>>”.¹⁰⁸

Estas citas a la visión del “genocidio cultural” que hace Pasolini, encuentran resonancia en los comentarios de Jodorowsky a su última cinta filmada en México:

“Santa Sangre es una alegoría no sólo de México, sino de todos los países latinoamericanos que fueron aplastados por una civilización aparentemente más potente, que fue la española en su tiempo o la norteamericana en la actualidad. Es el drama que está pasando en todos nuestros pueblos, estamos perdiendo nuestra identidad”¹⁰⁹

Para Walter Benjamin la instalación de un discurso, en nombre del Progreso, es de por sí un hecho catastrófico que relaciona, vertiginoso y tempestuoso, a las imágenes que se producen en el giro del caleidoscopio, donde los espejos – conceptos sociales dominantes- construyen la imagen del orden de lo reflejado, orden que sólo es un caos de papeles picados:

“El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un <<orden>>”.¹¹⁰

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, G. 2012. “Supervivencia de las luciérnagas”. Madrid, España. Abada Editores. 21p.

¹⁰⁹ CARRASCO, J. 1991. “Entrevista con Alejandro Jodorowsky”: Jorge Carrasco A. (1991)”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.258p.

¹¹⁰ BENJAMIN, W. 2008. “Obras I. Vol.2”. Madrid, España. Abada Editores. 266p.

El establecimiento de este orden en Latinoamérica es en parte esencial para observar sus realizaciones cinematográficas en el México de fines de la década del sesenta y comienzos de los años setenta, cuando emergerán diferentes dictadores <<de turno>> en toda la zona. Señalará Octavio Paz, en sus reflexiones en torno a la masacre de Tlatelolco –a la que nos referiremos en capítulos posteriores- lo siguiente:

“Ahora sabemos que el reino del progreso no es de este mundo: el paraíso que nos promete está en el futuro, un futuro intocable, inalcanzable, perpetuo. El progreso ha poblado la historia de las maravillas y los monstruos de la técnica, pero ha deshabitado la vida de los hombres. Nos ha dado más cosas, no más ser”.¹¹¹

Podríamos desde esta perspectiva proponer una <<catástrofe del Progreso>> desarrollada en sus cuatro largometrajes mexicanos con distintos énfasis, pero siempre teniendo como pilar la situación del cuerpo y la incidencia en este de la <<fuerza pánica>> -anarquía del cuerpo- para una restauración de la conducta primordial del ser humano.

La expresión de dicha <<fuerza pánica>> vehiculada por el Performance, sitúa al arte del cuerpo como expresión de resistencia frente a los discursos difundidos masivamente por los medios y sus tecnologías de comunicación. La Performance transcurre en el lugar de lo insostenible. Situar la imagen y acción del cuerpo –desde el teatro y el Performance- ante el apabullante <<Progreso>> de la Modernidad no es un acto azaroso -en lo que es una de las características centrales del cine de nuestro autor- si se considera la

¹¹¹ PAZ.O. 2004. “El laberinto de la soledad/Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad”. 3ª edición. México. Fondo de cultura económica. 244P.

“volatización” del contacto en las relaciones humanas, como efecto de la industria de la comunicación.

“Norbert Elias ha descrito el proceso de civilización como un proceso de creciente abstracción en el que la distancia del hombre respecto a su propio cuerpo y al de los demás es cada vez mayor. Con la invención y la propagación de los nuevos medios de comunicación en el siglo XX, este proceso ha alcanzado su punto culminante: los cuerpos se volatizan en una reproducción técnica que, pese a la aparente proximidad, aleja e impide cualquier contacto. A la fantasía del cuerpo virtual que suele acompañar este proceso, del cuerpo astral tecnológicamente reproducible, el teatro y el arte de la performance oponen decididamente el físico estar-en-el-mundo y la idea de mente corporizada (embodied mind) ligada a él”.¹¹²

Abordando la obra fílmica desde la situación de la <<catástrofe del Progreso>>, nos sería posible apreciar “Fando y Lis” (1968) como la recreación de un mundo post-catastrófico, despoblado por guerras atómicas, de las que sólo oímos lejanos estallidos en los primeros segundos de la cinta, desconociendo los orígenes del conflicto bélico en cuestión -¿el fin de la Guerra Fría? ¿Un choque definitivo entre potencias?-; en “El Topo” (1970) en medio de un mundo desértico el personaje central deberá enfrentar a un coronel dictador –icono latinoamericano de la impostura de un nuevo orden- que ha devastado a los vecinos de su pueblo natal, para en un segundo momento <<santificarse>>, combatiendo la corrupta moral de los burgueses que dominan un pueblo emergente –y al parecer único- que acabará abandonado; así luego “La Montaña Sagrada” (1973) muestra ya un mundo dominado por una dictadura golpista en lo que podría decirse es el triunfo del orden capital, en el que ejecuciones masivas y desastres de la industria diezman y empobrecen a la

¹¹² FISCHER-LICHTE, E. 2011. Op. cit.190p.

población. En este caso el alquimista pánico –personaje central representado por Jodorowsky- guiará por una experiencia ritual a diferentes cómplices del funcionamiento de este sistema. Entre ellos: economistas, policías, arquitectos y empresarios de distintos rubros. Finalmente, “Santa sangre” (1989) desarrolla la catástrofe no ya aludiendo al progreso, sino al sistema familiar como un orden –síntesis del orden del estado- que es capaz de alterar la psicología personal; todo esto representado <<freudianamente>> por una pareja de padres castradores que detonarán un desastre mental en su hijo, disfunción alucinatoria que cobrará víctimas a su alrededor. Desde otro punto de vista, podemos observar a la familia como una metáfora de la sociedad capital, en el que la fábula de la catástrofe podría ser representativa de los cruces de las ideologías económico-culturales que ya criticaba en sus películas anteriores. Por ejemplo: la familia se compone de un padre, empresario circense, apodado “el Gringo” y una madre mexicana, líder de una secta religiosa pagana. La madre castra al padre en un ataque de celos, cuando lo descubre con su amante, este antes de morir desangrado le corta ambos brazos a ella. Entonces, ¿Podrían la madre y el hijo representar las reacciones anti-americanistas <<víctimas>> del modelo paternalista norteamericano que impone su ley en quienes colonializa?

Desde la representación estética, México se ha convertido en un fuerte icono de lo latinoamericano, posiblemente porque en él se sintetizan historias de violencias que le son comunes a Centroamérica y Sudamérica, como el colonialismo, tanto el de la conquista europea desde finales del siglo XV, como el del sistema neoliberal y que es el contexto social de las primeras películas de

Jodorowsky. En este ámbito de cruces culturales, la Historia del arte, en tanto disciplina que reflexiona sobre el devenir de sus objetos, también ubicará en la América hispanoparlante un epicentro particular en la producción y <<comportamiento>> de la imagen. Es así como, ya en su viaje para encontrarse con los indios Pueblo en 1896, Aby Warburg presta especial atención en los anacronismos que encuentra en México¹¹³, sedimentos y puntos dinámicos de instancias históricas que tensionan el tiempo en las imágenes, en las que se fusionan la cosmovisión precolombina de las culturas aborígenes con el barroco español en un crisol, entre el dios cristiano y los dioses-espíritus americanos.

Situarnos desde la perspectiva de la catástrofe –considerando la asociación benjaminiana del desastre con el Progreso- como un<<observatorio>> en lo alto de una torre, lleva a indagar en otras imágenes contenidas en distintos soportes a lo largo de la Historia del arte y que han representado el caos desde diferentes aspectos. Un considerable compendio visual de las primeras representaciones de las catástrofes puede obtenerse al aproximarse a imágenes del occidente medieval, en los que la construcción del relato visual es una conjetura de posibles acontecimientos escatológicos, consecuencias de un vivir pecaminoso –finalidad moral recurrente de la estética medieval-, en el otro borde de las leyes de Dios, y que acabarán con el fin del mundo en el llamado Apocalipsis judeo-cristiano. Los estudios de historia de las religiones engloban los desastres de las catástrofes en el concepto de la escatología y estudiosos

¹¹³ Véase DIDI-HUBERMAN, G. 2002. "La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg". Madrid, España. Abada Editores.

como Mircea Eliade propusieron un examen de los sistemas totalitaristas del siglo XX con una perspectiva escatológica, pues estos <<anunciaron>> a las masas el establecimiento de nuevos tiempos:

“La mitología escatológica y milenarista ha hecho su reaparición estos últimos tiempos en Europa en dos movimientos políticos totalitarios. A pesar de estar radicalmente secularizados en apariencia, el nazismo y el comunismo están cargados de elementos escatológicos, anuncian el fin de este mundo y el principio de una era de abundancia y beatitud. Norman Cohn, el autor del libro más reciente sobre el milenarismo, escribe a propósito del nacional-socialismo y del marxismo-leninismo: <<Mediante la jerga pseudocientífica de que uno y otro se sirven, se encuentra una visión de las cosas que recuerda especialmente las lucubraciones a las que se entregaba la gente en la Edad Media. La lucha final, decisiva, de los elegidos (ya sean “arios” o proletarios”) contra las huestes del demonio (judíos o burgueses): la alegría de dominar el mundo, o la de vivir en la igualdad absoluta, o las dos a la vez, concedida, según un decreto de la Providencia, a los elegidos, que encontrarán así una compensación a todos sus sufrimientos; el cumplimiento de los últimos designios de la historia de un universo al fin desprovisto de mal, he aquí algunas viejas quimeras que todavía hoy nos acarician>>”¹¹⁴

Los personajes de Jodorowsky viven en un mundo que se ha aniquilado a sí mismo (“Fando y Lis”, “El Topo”), posiblemente por los conflictos entre totalitarismos en los avances del progreso; o bien huyen, transitando liminalmente¹¹⁵ –no sabemos si para retornar a los sistemas de los que salen o continuar en la búsqueda ritual de su sentido humano- lejos de ciudades totalitarias y familias represivas (“La Montaña Sagrada”, “Santa Sangre”). Jodorowsky, sin embargo, y como nos explicó Eliade en la cita, conservará cierta iconología medieval –producto según señala Le Goff¹¹⁶ de las hambrunas, las matanzas que asolaron a la población europea y la gran peste del siglo VI- representativa de lo escatológico, reuniendo opuestos entre lo

¹¹⁴ ELIADE, M. 2006. Op. cit.75p.

¹¹⁵ TURNER, V.1988. “El proceso ritual. Estructura y antiestructura”. España. Editorial Taurus.

¹¹⁶ LE GOFF, J. 1999. “La civilización del Occidente Medieval”. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Paidós.164-165pp.

antiguo y lo moderno, ejercicio clave en la construcción de imágenes pánicas y surrealistas, pero sin llegar a constituirse en una representación, discurso o escenificación de la escatología, puesto que en un mundo que se ha terminado y se halla casi despoblado, no existe institución religiosa –o bien ésta ha tronzado con las estructuras de poder convirtiéndose en espectáculo, recuerdos para turistas o ha caído en una indiferencia que prácticamente la hace no existir- que interprete lo sucedido a sus fieles:

“La escatología no es más que la prefiguración de una cosmogonía del porvenir. Pero toda escatología insiste en este hecho: la Nueva Creación no puede tener lugar hasta que este mundo no sea definitivamente abolido. No se trata ya de renegar lo que ha degenerado, sino de destruir el viejo mundo para poder recrearlo in toto. La obsesión de la beatitud de los comienzos precisa la destrucción de todo lo que ha existido y, por tanto, se ha degradado, desde la Creación del Mundo: es la única posibilidad de reintegrar la perfección inicial”.¹¹⁷

Es así que se hace imposible hablar de escatología en el cine de Jodorowsky, los personajes no están esperando una restauración del mundo siniestrado, más bien ésta se muestra como síntoma para abordar las imágenes y la <<narrativa>> con un determinado marco. Entonces el mundo que se aproxima no es un planeta que se regenera en todos sus sentidos, sino que la escatología pánica quiere re-habitar el terreno ignoto del cuerpo, la piel y los sentidos.

Con respecto a esta relación cuerpo-escatología, hemos seleccionado un conjunto de imágenes divergentes que desarrollan el concepto de <<paraíso terrenal>>. Las figuras 30 y 31 corresponden a ilustraciones de la revista “La

¹¹⁷ ELIADE, M.1991. “Mito y realidad”. Barcelona, España. Editorial Labor.58-59P.



Figs. 30-31. Dos imágenes del paraíso terrenal, según revista "La Atalaya. Anunciando el reino de Jehová".

Atalaya. Anunciando el reino de Jehová” de la década de los 80’s de característico estilo realista. A la izquierda la primera figura muestra un cuadro de apacible vida al aire libre donde pasean y comparten distintos personajes. El jardín es frondoso, cubierto de una diversidad de vegetación. En el fondo del paisaje, un cerro y el mar. El jardín impecablemente diseñado y cuidado es atravesado por un riachuelo. Hay un pequeño puente arqueado de piedra. El paseo es empedrado. Al centro de la imagen un matrimonio oriental se distrae jugando con un ave que vuela cercano a ellos. La señora viste con un típico *kimono*, el señor lleva una bolsa de picnic. Ambos parecen venir del almuerzo al aire libre que está ocurriendo en la otra rivera del riachuelo. En el extremo derecho, una mujer caucásica, vestida de falda y blusa acaricia alegre a un apacible tigre que parece descansar con sus caricias. A la izquierda, en primer plano, un hombre joven de rasgos latinos sostiene en su regazo una pareja de koalas que se han convertido en la alegría de dos niños de otras razas. El vestuario general de los personajes es medianamente formal y convencional a la moda de los años ochenta. A la derecha, la figura 31 desarrolla otra ilustración para el tema del “paraíso terrenal”, manteniendo la espectacularidad de la composición paisajística. El riachuelo es ahora un río al que se le ha añadido una cascada; el cerro es una montaña; el camino empedrado del jardín ha sido reemplazado por una pileta de piedra y dos terrazas de ladrillo y madera; los árboles en tonos amarillos y mates dan la sensación de un cambio de estación que transita del otoño a la primavera. Hay presencia de más personajes infantiles que juegan con animales salvajes. Destacan en primer plano un corderito que busca las caricias de un lobo. En la esquina inferior

derecha dos niñas dan su mirada al espectador como posando para una fotografía. Distinguiéndola de la figura 30 no se aprecia una diversidad étnica, teniendo la mayoría de los personajes rasgos caucásicos y cabelleras castañas.

El Edén terrenal que se recrea en las imágenes pretende para los Testigos de Jehová ser una ilustración informativa y pedagógica de la restauración de un paraíso en la tierra post *armagedón*. Sin embargo, esta segunda vida mantiene valores del mundo perdido: las distinciones de la moda -como el elemento cultural del *kimono*-, las formas de la arquitectura y la inferencia –entre líneas- de fuerzas de trabajo industrial que producen el vestuario y los accesorios, realizan la mantención de los cuidados jardines o ponen de pie las construcciones que los decoran. Tales acuerdos de convivencia continúan no renovando las formas de interacción con los demás –sólo con los animales-, eternizando estereotipos de clase y género, y por tanto, para el Pánico, no creando una cultura que permita a los sujetos alcanzar sus personas. Es un Edén de <<augustos>>.

La figura 32 corresponde al panel central del conocido “Jardín de las delicias” de El Bosco, en la transición de la Edad Media al Renacimiento. No realizaremos una descripción iconográfica de esta obra debido a la cantidad de documentos al respecto, más bien nos concentraremos en aquellos aspectos divergentes de su iconografía, comparando los elementos de su paraíso terrenal en el imaginario medieval con la propuesta visual del mismo paraíso de “La Atalaya”, pero siglos después en el XX. En la escena la humanidad de distintas razas aparece en el Paraíso descubriendo una naturaleza exuberante e imposible que alcanza formas caprichosas. La vida parece estar ocurriendo



Fig. 32. Panel central de "El jardín de las delicias" (1500-1505). El Bosco. Museo del Prado.

en su estado esencial, aún informe o más bien, no alcanzado su definición. Con inocencia infantil hombres y mujeres juegan entre y con las especies. En el Paraíso han caído los límites. Para Hans Belting se exhibe una representación de las consecuencias caóticas de la prueba de la manzana los cuerpos desnudos, indistintamente, exploran sus posibilidades entre una arquitectura orgánica que emerge de la naturaleza. Al apolíneo orden del Paraíso de “La Atalaya”, se opone la libertad medieval de los cuerpos desnudos del caos, más coherentes a la estética pánica.

Los sujetos –en la catástrofe- están experimentando la libertad de abordarse a sí mismos en un momento, ciertamente, <<fuera del mundo>> en el que nacieron, y si se quiere, previo a la posibilidad de la restauración. Señala Calabresse, al comentar la “Teoría de las catástrofes” que “...la adquisición de una forma depende de un conflicto durante el cual un sujeto... <<elige su propio futuro>>”¹¹⁸ y en este sentido, notamos dos conflictos sobre los que se construyen las tramas y representaciones corporales. Por una parte, el conflicto de las estructuras con la sociedad, a través de gestos de fuerza y violencia; y por otro lado, el gesto ritual –con remembranzas de Artaud- que posibilita el Pánico, opuesto al sistema, pero no enfrentado a él, sino a lo que en él –su cuerpo y lenguaje- ha condicionado, formas en que el poder ha ocupado la corporalidad. Estos extremos sintetizan, de cierto modo, las operaciones de imágenes presentes en las películas.

¹¹⁸ CALABRESSE, O.1999. “La era Neobarroca”. Madrid, España. Editorial Cátedra Signo e Imagen.128p.

La ida a las imágenes del apocalipsis medieval no resultan antojadizas, puesto que, como hemos mencionado en la primera parte, para la dirección de “Penélope” de Leonora Carrington, Jodorowsky apostó por otorgarle al lenguaje corporal del elenco un cierto toque de misticismo para lo que acudió al estudio iconográfico de posturas y gestos de imágenes cristianas producidas en el Medioevo. Advirtiendo el clima social de su contexto, recurrir a “*survival*”¹¹⁹ de este periodo histórico sería una sintomatología posible de sus imágenes, pues dichas supervivencias dan cuenta de la situación intermedia entre el “Progreso” y la “degeneración”, en el que se ubica la producción del artista –decadencia a la que se han referido los Pánicos- y el espacio <<ficticio>> en el que sus personajes recrean sus conflictos. El tema de la catástrofe en tanto escatología apocalíptica, también verá en Eco una ida al imaginario medieval en “Hacia una nueva Edad Media” de 1972 y que en su comparación con los desastres atómicos nos recordarán a los espacios de “Fando y Lis”:

“Está demostrado ahora que los famosos terrores del año Mil fueron una leyenda, pero también está demostrado que todo el siglo X estuvo recorrido por el temor del fin del mundo... En lo que respecta a nuestros días, los temas recurrentes de la catástrofe atómica y de la catástrofe ecológica bastan para indicar fuertes corrientes apocalípticas”.¹²⁰

He aquí que el devenir de la catástrofe, tratada a modo de Apocalipsis, posea la facultad de absorber desde su <<centro>>, residuos iconográficos de la Historia, como imágenes que emergen de sustratos de tiempo acumulado bajo la <<alfombra roja>> de un progreso triunfante que desea refundar el mundo conocido sobre las ruinas de su cultura. Para algunas de las escenas de

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN, G. 2002. Op. cit.

¹²⁰ ECO, U. 2012. “La estrategia de la ilusión”. España. Editorial Debolsillo.99p.

“Fando y Lis” se recurrirá a ciertos préstamos que nos aproximan a obras de El Bosco, en especial la escena del banquete, en el que unos <<gruesos>> comensales -realizando un *tableux vivant*- se sirven unos escuálidos platos de comidas añejas. Entre los utensilios de la mesa hay una vieja arpa (Panel del “Infierno”, en el tríptico del “Jardín de las delicias”), sonido de la desarmonía¹²¹ infernal y el embudo de los comensales, como el sombrero del falso doctor sabio de la pintura “Extracción de la piedra de la locura”.

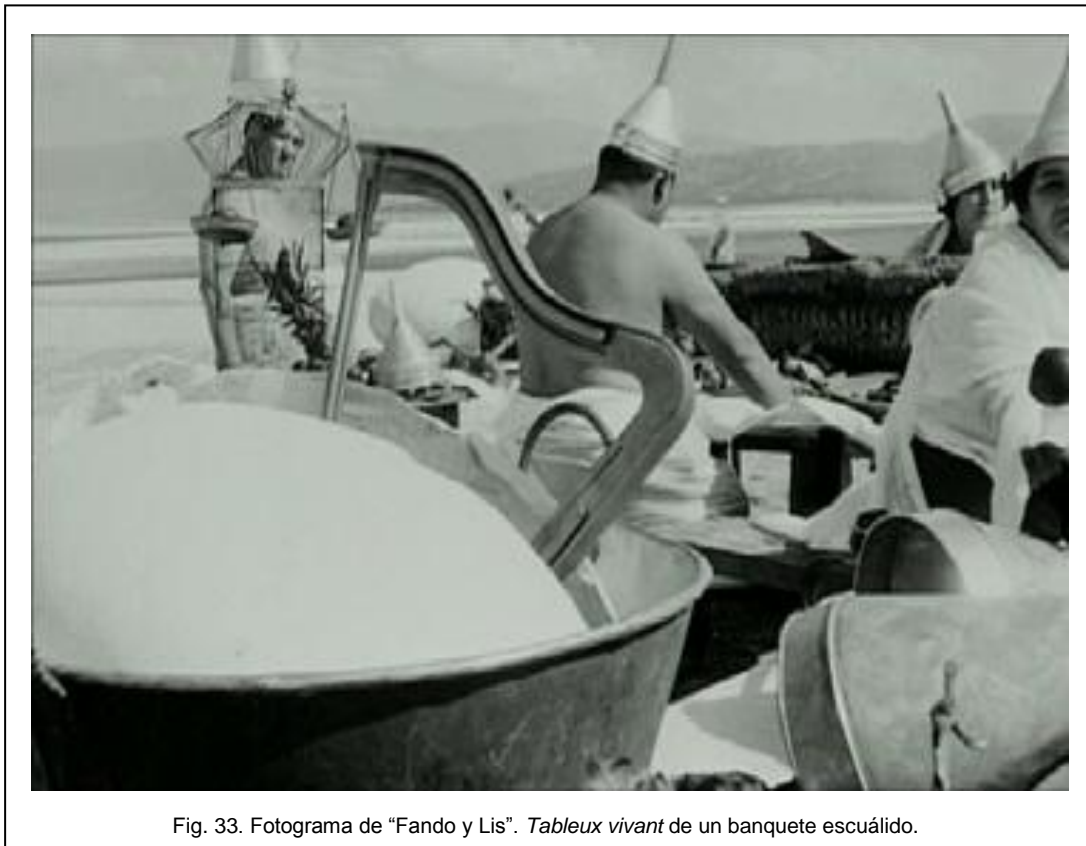


Fig. 33. Fotograma de “Fando y Lis”. *Tableux vivant* de un banquete escuálido.

¹²¹ “Un castigo especial es el del insoportable <<ruído infernal>>...La cacofonía, tortura musical del infierno, es el castigo por la incitación al pecado para la que en la vida terrena se había utilizado la música... Las disonancias se suceden y superan unas a otras si se mide su volumen por el tamaño gigantesco de los instrumentos musicales, convertidos en instrumentos de tortura”. BELTING, H. 2009. Op. cit. 38p



Fig. 34. Detalle del "Jardín de las Delicias", panel del "Infierno". El Bosco. Museo del Prado.



Fig. 35. "La extracción de la piedra de la locura". El Bosco, 1494.

Posteriormente, en “El Topo”, al retorno del protagonista a su pueblo, encuentra a sus vecinos masacrados en las calles. Grandes charcos de sangre exageradamente roja como si de una farsa teatral se tratase. Todos los cuerpos yacen boca arriba. Hombres, mujeres y niños vestidos de blanco, como preparados para un ritual. El Coronel y su banda han desolado el poblado; catástrofe humana a gran escala como la que Pieter Brueghel pintó en “El triunfo de la muerte”, en la que si bien el cuadro se atiborra de cuerpos apilados, no existen grandes detalles de sangre. La catástrofe como estética <<absorbe>> residuos del Apocalipsis medieval que se entremezclan, por ejemplo, en otras escenas de “El Topo” con la desolación metafísica de los desiertos de De Chirico. En la figura 40, el Topo ha llegado al templo del primer maestro. En un plano general se observa la pequeña torre blanca a la que se entra subiendo una escalera. Al extremo derecho de la imagen la cabeza del caballo en el que viaja por el desierto. Tanto la torre, como el detalle del equino, que en De Chirico es el monumento de un héroe, parecen ser la referencia de esta fotografía.

Entonces en el fin de los tiempos se altera la cronología, todos los siglos del arte transcurren en una confusa simultaneidad (visual en el caso del cine):

“Apocalipsis sería la supervivencia que absorbe a todas las demás en su claridad devoradora: la gran supervivencia <<sacral>> -fin de los tiempos y tiempo del Juicio final- cuando hayan muerto todas las demás, todas esas <<pequeñas>> supervivencias que nosotros experimentamos aquí y allá, en nuestro camino por la selva oscura...”¹²²

¹²² DIDI-HUBERMAN, G. 2012. Op. cit.61p.



Figs. 36-37-38. El Topo retorna al pueblo junto a su hijo encontrando una masacre.



Fig. 39. "El triunfo de la muerte". Pieter Bruegel, 1562. Museo del Prado.



Ciertamente, Didi-Huberman en la cita, realiza una lectura optimista, posible desde un contexto religioso. De esta forma, la catástrofe no sería más que el umbral que permitirá fundar un tiempo de esplendor y gloria para la condición humana en la vida eterna. Sin embargo, el Pánico no se inscribirá como religión; si bien este promueve la ritualidad, no es en forma cultural que se presenta, sino como una oportunidad performativa para recrear en el cuerpo condiciones y modos que desestructuren la influencia de los sistemas sobre su carnalidad, convocando a la inteligencia de la carne <<artudiana>>, un <<surrealismo de la piel>> en las fórmulas expresivas del Pánico. Dios vendrá después de la destrucción. Pero en la cinematografía analizada del director, ningún dios retorna, sólo objetos de su culto: imaginería, pinturas, esculturas, símbolos alquímicos, entre otros, arrojados como esquivas en la pantalla, fragmento sin sacralidad de un “Deus otiosus”¹²³, dios muerto, que no oye los gemidos de sus elegidos. Es sobre la plenitud del hombre que desea retornar el Pánico de Jodorowsky, no para resucitarlo una vez acabado el mundo, sino para que regrese como insurrecto a levantar uno nuevo que comienza o encuentra su piedra fundacional en su interior. El hombre para el Pánico es un símbolo y he allí la conjetura de la que serán medios sus rituales –el cuerpo alcanzará su calidad sagrada, prescindiendo de las religiones, en la acción de performance que es el ritual mismo- para remecerlo de la cotidianeidad¹²⁴ que lo invade y aprisiona impidiéndole estar en su <<estado natural>>:

¹²³ ELIADE, M. 2001. Op. cit.

¹²⁴ Entrevista a Roland Barthes: Extractos de una entrevista televisada con Teri Wehn Damisch para la emisión en Zíg-Zag este cuerpo que habitamos realizada por Yves Kovacs para antena 2 grabada en septiembre de 1978 y difundida el 13 de octubre de 1978 (texto realizado por Antoine Compagnon) <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Barthes.htm> 10-05-14

“El hombre es un símbolo, así como una palabra es un símbolo. El hombre lleva consigo cada palabra y cada símbolo. El hombre es un símbolo de lo no-manifiesto, y uno debe vivir su vida consciente de ello, porque si no queremos asumirnos como símbolos, sino como lo que creemos que es un cuerpo real, simplemente no estamos viviendo”.¹²⁵

En “El Topo”, uno de los antagonistas, apodado “El Coronel”, construye su cuerpo (Fig. 42), símbolo del poder, ayudado por su esclava Mara, a través de elementos como: plataformas interiores en las botas, peluca de cabello corto y engominado, cejas prominentes, piel empalidecida por polvos, fajas que transforman la flacidez de su gordura en un cuerpo erguido y robusto, de imponente presencia (Fig. 43), sin embargo, continúa estando rodeado de puercos. Frente a esta construcción simbólica del cuerpo deben observarse también la locación y los elementos que componen el espacio. El Coronel vive al interior de un templo triangular, proponiendo esta unión de elementos un violento sincretismo entre el ejército y la iglesia, una ambigüedad del fauno que reúne lo sagrado (candelabros, cirios, altar, crucifijo, pintura colonial de santos, etc.) y lo sanguinario. En la “Montaña Sagrada” y “Santa Sangre” desarrollará esta crítica a la iglesia católica impuesta en México durante la conquista de modo mucho más iconográficamente agresivo.

El cuerpo reapropiado como símbolo pánico posibilita al sujeto aprehender y distinguir los rasgos que le son propios de su naturaleza corporal, como aquellos otros que devienen culturalmente –donde se adscribe el campo de lo simbólico- sobre sí mismos y que debe, por tanto, soltar. El Pánico al tener una

¹²⁵ COHEN, A “et al”.1970. “Conversaciones con Jodorowsky”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit .164-165pp.



Fig. 42. Fotogramas de "El Topo". Mara construye al coronel.



Fig. 43. El coronel sale de su templo.

lectura simbólica del cuerpo, no lo está atrapando en rituales, sino que está descubriendo en él una inteligencia autónoma –de lo “no-manifiesto”- que ningún sistema podría contener totalizadamente, y en el que el icono griego del macho cabrío se torna un punto dentro de la espesa selva de lo humano.

“El cuerpo humano no posee una esencia invariable, sólo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera de nuevo, se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo”.¹²⁶

En la convivencia de la ciudad moderna el hombre ha encontrado formas de participar dentro de las condiciones que la polis en su economía propone, pudiendo integrarse a las masas -concepto de la Modernidad en el que la idea de individuo se diluye- acomodándose a los estereotipos sociales existentes. Sobre estos modos de <<construcción>> del cuerpo –estrategias de exploración y control social-¹²⁷ los protagonistas de las cintas de Jodorowsky se rebelarán con furor Pánico. Previo o posteriormente a la catástrofe, un universo de anti-héroes surgirá de su marginalidad para irrumpir entre las ruinas del mundo “detonado” en la búsqueda de sí mismos, como iniciando el retorno a una unidad y sentido de lo humano que la Modernidad liquidó.

Entonces los símbolos que se aglutinan en los espacios que transitan <<*Freaks*>>, rebeldes, burgueses arrepentidos, lisiados y pacientes psiquiátricos, parecen disponerse a modo de rastros, pistas, siempre incompletas, sobre de lo

¹²⁶ FISCHER-LICHTE, E. 2011. Op. cit.189p.

¹²⁷ Véase COHEN, H y RUSSO, S. 2012. “El cronotopo y la luciérnaga”. En: COHEN, H (et al). “Las luciérnagas y la noche: Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini”. Argentina. Ediciones Godot.

que se trataría la condición de lo humano, porque el símbolo siempre refiere a una unidad perdida¹²⁸ y que es el motivo de su deambular.

“Cambiarlo todo es ir por cada una de las partes de ese todo, aprendiendo de ella y luego detonándola: algo en el artista cambia con cada detonación y el mundo es lo que asoma en los sitios donde se retiran los escombros.”¹²⁹

La catástrofe de un mundo detonado por el progreso, es la oportunidad, el epicentro artístico –en tanto movimiento creativo- y ritual del <<opus>> Pánico para permitir la aproximación a un estadio regenerativo, ahora que no existen los mecanismos que determinaban el qué y el cómo habitar el cuerpo.

¹²⁸ LE GOFF, J.1999. Op. cit.297p.

¹²⁹ GONZALEZ, D. 1995. “Prólogo”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.10,p.

El orden capital: ¿Ad portas de la catástrofe?

Jodorowsky en su cine realizará recurrentes referencias a la <<moral burguesa>> -como cuerpo del poder y encarnación de los valores capitalistas- poniendo en duda la bondad de sus acciones y recato –devenir de la crítica de vanguardias, como el expresionismo y el simbolismo¹³⁰, al modus vivendi burgués-, como también la ejemplaridad de sus cristianas vidas. Dicha caracterización es representada desde dos ámbitos; por una parte, lo que llamaremos el retrato de una <<burguesía pública>>, en la que sus gestos y actos transcurren en espacios abiertos del pueblo y la ciudad, a vista de los

¹³⁰ En este sentido destacan las obras de dos expresionistas: **James Ensor**, artista belga, con reminiscencias de El Bosco y Brueghel el viejo; (de quienes conserva la crítica humorística) que en una estética carnalera (sus personajes se caracterizan por el uso de máscaras) ironizará con la burguesía de finales del siglo XIX. En “*Entrada de Cristo en Bruselas*” (1888), retrata un gran carnaval en el que participan instituciones del Estado, que en su juega no distinguen a un Cristo que se intenta abrir paso entre la masa. De Micheli señala: “*Su humor acre, incisivo, patético y cínico a un tiempo toma forma en fantasías grotescas de máscaras y calaveras, en pantomimas de esqueletos ataviados con plumas y trapos de colores... Es un mundo lleno de alusiones, de alegorías, de símbolos; un mundo de absurda comedia, una kermesse de las contradicciones y del absurdo, ora sacudida por una alegría funesta, ora fijada con alucinada abstracción... Salud y escepticismo; confianza en los poderes liberadores de la fantasía y despiadada claridad al mirar su propio destino y el de los demás; conciencia de ser un censor de los vicios privados y públicos*”. (39p.) Ya entrando en el siglo XX y en medio de la Primera Guerra Mundial, el expresionista alemán **Georges Grosz**, reflexionará en “*Metropolis*” (1916-1917) sobre la transformación urbana y la alienación social. Con acento pesimista, en contraste con el humor de Ensor, Grosz representará el cuerpo burgués degradado y perverso. Señala De Micheli: “*Esta gente que se agita en las calles, que come, que bebe y que va a la iglesia; estos burgueses <<irreprochables>>, estos capitanes de industria, estos defensores de la patria, estos hombres de orden, no tienen secretos para Grosz. Los descubre y muestra su desagradable desnudez: bajo sus fracs, sus uniformes y sus toillettes refinadas. Los descubre físicamente, bajo sus vestidos desvela sus obscenas obesidades, sus estómagos peludos y sus sexos repugnantes, y hace aflorar, en el físico tan brutalmente puesto al desnudo, sus instintos bestiales*.” (115p.) Cabe señalar que esta postura crítica venía ya en curso desde finales del siglo XIX con movimientos como el simbolismo y los Nabís. Artistas franceses como Odilon Redon o Maurice Denis, recuperaron imágenes rituales de antiguas tradiciones orientales y occidentales, componiendo obras en el que los motivos se presentan como evasiones espirituales y formales de la gran ciudad moderna. El Pánico recupera estos motivos formales y los sincretiza con el Performance y el Surrealismo, como una entrada a la remoción del <<inconsciente corporal>>, inconsciente, en tanto iconografía surrealista, y corporal, en cuanto performance arte acción. Sin embargo, observado desde la perspectiva Nabi, Jodorowsky integra a su composición símbolos (occidentales y orientales), pero no para conducir al espectador a espacios de evasión, sino al acontecer mismo del suceso ritual.



Figs. 44-45. Arriba: Una integrante del "Comité de esposas" recibiendo masajes.
Abajo: El mismo esclavo es ajusticiado a petición de las señoras.



Figs. 46-47-48. Las señoras disfrutaban del rodeo humano para escoger el mejor esclavo.

otros, donde por tanto buscarán proyectar la impecabilidad de sus vidas, forzada <<pulcritud>> y afectación que les lleva a atribuirse la explotación y el escarmiento público de quienes no manifiesten sus principios; y por el otro, una <<burguesía íntima>> que reunida en espacios interiores -a solas o en conjunto con sus pares- cumple y disfruta de los placeres que tachan de pecaminosos cuando se encuentran en las calles. Las figuras 44 y 45 representan las ideas de lo público y lo íntimo, donde el motivo de los placeres y el castigo está puesto en el cuerpo como espacio de los deseos y pecados. La lujuria y el horror repentino del fauno recorren esta escena en la que las señoras del Comité disfrutan de una sesión de belleza y placer. Vestidas en ropa interior a la moda del siglo XIX, llevan corsé, calzones largos y otros ajustados accesorios. La sala está adornada con muebles sencillos. De sus paredes cuelgan banderolas con el símbolo del “ojo de la providencia”. En los maceteros sólo hay flores secas. Cada una solicita atenciones al esclavo de turno: ser peinadas, encremadas, masajeadas hasta que una de ellas, no resistiendo más, toma las manos del esclava y las lleva a su pecho. En un repentino acto de arrepentimiento denuncia a sus compañeras que está siendo abusada. Al instante arrojan al esclavo al suelo. Se oyen rugidos. Todas abordan al esclavo que como fieras <<comen>> metafóricamente, para en un nuevo acto de remordimiento, salir al pueblo a pedir ayuda, denunciando el ultraje del inocente esclavo que será públicamente ejecutado a tiros.

En “El Topo”, la clase dominante controla un pueblo emergente en medio del desierto, que en su cotidianeidad vive la violencia como un espectáculo, en lo

que podríamos llamar una <<depreciación>> del sentido del cuerpo. Vemos, por ejemplo, al llamado “Comité de las Esposas” asistir a un rodeo humano –en el que seleccionarán a los esclavos con mejor rendimiento físico, marcándolos como ganado-, elegantemente vestidas para la criminal ocasión, en el que la violencia parece ser entendida como expresión cultural del sistema que orgullosamente representan. Sus rostros extasiados degustan con placer el morboso espectáculo, mientras sostienen pancartas con el símbolo del “ojo de la providencia”, como si tal pasatiempo contara con el beneplácito del dios al que adoran. En este ámbito, Jodorowsky realizará un sincretismo entre la iconografía judeo-cristiana y el furor Pánico, <<carnavalizando>> -alterando sus icónos, ironizando sus ritos, sincretizando con el paganismo- la ritualidad y representación de la iglesia de los conquistadores.

En “La Montaña Sagrada”, posterior a “El Topo”, la burguesía ha alcanzado un nuevo status que contrasta con la simpleza del pueblo del desierto. El capitalismo ha triunfado, los burgueses ahora son exitosos empresarios, dueños de fábricas que producen inútiles productos que impactan en el cuerpo de quienes los consumen, manipulando sus vidas. En su macabra lógica, la vida de un ser humano en la ciudad no se distingue de las operaciones de una fábrica “El ser humano no es más que el eslabón más débil de una cadena operatoria, eslabón en vías de desaparecer por la automatización”,¹³¹ pudiendo

¹³¹ MOLES, A. 1990. “Kitsch, el arte de la felicidad”. España. Ediciones Paidós.16p.



Figs. 49-50. Camiones de cadáveres y burgueses peregrinando a la iglesia.

desechar sus vidas al igual que objetos devaluados por el tiempo y las modas. En las escenas de introducción a la ciudad se montan dos escenas que provocan un fuerte contrapunto. Camiones militares cargan cuerpos de cadáveres desnudos y ensangrentados, mientras un grupo de madres en la vereda planchan la ropa sucia de los muertos, al mismo tiempo que se venden estampas de santos. El montaje lineal nos lleva a una escena que transcurre en la otra vereda donde engalanados burgueses peregrinan de rodillas a la iglesia cercana. Hay que observar en ambos fotogramas las multitudes que observan en el fondo de los cuadros. Las escenas en exteriores de la película fueron rodadas en las calles. Quienes miran no son extras, sino que son los peatones que se encuentran con este *happening*.

Jodorowsky recurrirá a la banalidad del Kitsch y evasión psicodélica de los años setenta para representar –y ridiculizar con ácida ironía Pánico- tanto la producción, como el consumo y el gusto de la clase de poder. Al igual como Pasolini denunciaba al nuevo fascismo que se ocultaba siniestramente detrás de la producción de los medios masivos de comunicación; Jodorowsky arrojará su crítica sobre un mercado que busca retener al hombre allí donde la oferta y el dinero lo hacen sentir libre, el consumo: "...la alienación posesiva transforma al hombre en prisionero del cascarón de objetos que segrega a su alrededor durante toda su vida, en la intimidad de su espacio personal".¹³²

¹³² MOLES. A. 1990. Op. cit.22p.



Fig. 51. Un mecanismo *post-mortem* permite animar el cuerpo para una despedida final.

La imagen de la figura 51 es un fotograma que corresponde a una de las tecnologías corporales que ofrece una firma del rubro. En las instalaciones de la fábrica se realiza una demostración de un dispositivo que permite al difunto realizar su último acto de despedida, antes de sellar su ataúd. El cuerpo intervenido por una cirujana se vuelve un *cyborg*. En la prueba una voluptuosa mujer realiza un *striptease* accionada por un control remoto que regula su velocidad.

En “La Montaña Sagrada”, los esclavos de “El Topo” devienen en consumidores, esclavos ahora del mercado, controlados por necesidades y deseos artificiales que no les pertenecen, o bien, estos representan exageraciones¹³³ de los mismos y pueden satisfacerse en la elección de una serie de productos que se han dispuesto para tales efectos. El consumo como catástrofe se representa en la cinta con industrias de diversos rubros: belleza, armas, arquitectura, arte y juguetería, que se ven apoyadas por instituciones que las protegen, como el ejército, la policía y la iglesia Católica.

Las atrocidades de la construcción sobre la calidad de vida de la familia obrera, es representada por el proyecto urbano de un arquitecto pedófilo “*The city of freedom: without a family, without a house*”. El conjunto habitacional dispone una serie de *blocks* en los que se sostienen ataúdes. La imposibilidad para moverse en ellos ha lisiado a los empleados, que se pasean dificultosamente en sus muletas y prótesis por jardines comunes. Sin embargo,

¹³³ “En la última fase de la sociedad industrial, el cuerpo ha vuelto a salir a escena como fuente de poder, trabajo y, por consiguiente, de valor, una interpretación que posibilita el surgimiento secundario compensatorio del narcisismo somático (la explotación del cuerpo bello, sexy y sano) dentro del capitalismo consumista”. PORTER, R. 2003. “Capítulo 10. Historia del cuerpo revisada”. En: BURKE, P. “Formas de hacer historia”. España. Alianza Editorial. 274-275 pp.



Fig. 52-53-54. Evento de lanzamiento del proyecto arquitectónico "The City of Freedom".

la clientela burguesa parece ignorar o bien no prestar cuidado a estos daños, y mientras el proyecto es presentado se empeñan en degustar los pollos asados del banquete de lanzamiento ¿Qué creencias tiene la burguesía sobre la vida de sus empleados? ¿Qué piensan de sus necesidades? En el año 2005, criticando la apertura económica de su país, el artista chino Wan Quinsong realizó “*Dormitory*”. Al igual que los ataúdes-departamentos de “La Montaña Sagrada”, Quinsong dispone en una gran escenografía de pequeños cubículos carentes de paredes y ventanas, que exponen la intimidad de sus habitantes en un gesto tan morboso y siniestro como el del pervertido arquitecto.

En su macabra estrategia el sistema condicionará conductas desde la infancia, fabricando productos dirigidos a este segmento, como historietas y figuras de acción que buscan incentivar odios xenofóbicos que en el futuro podrán ser trasladados a guerras de las que estos niños serán sus soldados. Las imágenes de la juguetería de “La Montaña Sagrada” reúnen en su operación visual una gran cantidad de obreros de la tercera edad, que funcionando como opuestos de la infancia, son la mano de obra de la fábrica a la que hacen llegar sus demandas vetustos gobernantes de estados despóticos.

En la modernidad representada por Jodorowsky y el Pánico, el cuerpo pareciera desacralizarse por la industria y el consumo, en ello radica la emergencia del ritual. El cuerpo cosificado está a punto de desaparecer. Así entonces, los ancianos obreros de la fábrica ¿podrían estar reducidos físicamente, haber perdido su vitalidad, tras las jornadas de producción?



Fig. 55. "Dormitory". Wan Quinsong (China, 2005).

¿Podrían esos vetustos gobernantes ser la encarnación de ideas y antiguos valores anquilosados en el cuerpo social? La relación consumo-consumidor-consumido, verbo, sustantivo y adjetivo, respectivamente, serán la síntesis de la sociedad de masas del siglo XX, súbditos del mercado.

“Con la Revolución Industrial, el cuerpo, esa carne tan despreciada por el Cristianismo por su predisposición al pecado, se convertiría en fuerza de trabajo al servicio del capital. Jornadas de hasta dieciséis horas barrían de él toda libido, pues el tiempo “libre” sólo podía ser usado para comer, dormir y trasladarse al sitio de trabajo. En condiciones tan inhumanas el cuerpo se animaliza, se reduce a las funciones más esenciales, como carne producida por el proceso productivo. Ese cuerpo consumido se convertirá en el siglo XX en el mejor objeto de consumo de la sociedad de masas, salvajemente manipulado por la publicidad”¹³⁴



Fig. 56. Obreros y gobernantes en la juguetería, material humano fatigado.

¹³⁴ COLOMBRES, A. 2005. “Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente”. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Del Sol.150p.

Con cierta recurrencia encontraremos escenas que evocan la cita de Colombres, iconografías que “vacían” al cuerpo de su condición humana, consumido y manipulado por el poder, hasta dominarlo. El agosto, aquel payaso compuesto del que hablamos en capítulos anteriores, en una marcha triunfal, lleva –en la metáfora de Jodorowsky- como estandartes pollos asados, los mismos que los burgueses degustan desenfrenadamente en el banquete del proyecto del arquitecto ¿Acaso una remisión a la ingenuidad del hombre? ¿Una reducción del valor de lo humano? ¿Una sátira de la debilidad que tiene para caer en el control de un sistema que lo devora?

“Tras comprobar los innumerables cadáveres que asamos al espetón, atravesados por la barra fatídica, llegamos a la conclusión de que el símbolo del terror del agosto moderno es el pollo asado. Un desfile de augustos lo imaginamos no con estandartes, sino con un espetón de hierro enarbolando el pollo asado”¹³⁵

La tradición de representar la carne en la pintura puede pesquisararse desde el renacimiento hasta el siglo XX, comenzando principalmente con la de los bodegones, en el discurso visual de las *vanitas*. Enmarcado, en cierta manera, dentro de este género, Rembrandt en “El buey desollado” (año, Museo de Louvre) aviva con su pintura un sentimiento de horror y lástima, carnicería que es mezcla de tragedia y religión¹³⁶, y que Goya en “Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero” (1808, Museo de Louvre) fragmenta en trozos que el tiempo descompondrá, como en sus caníbales pinturas de Cronos. En el siglo XX será Francis Bacon con su pintura figurativa quien resalte la furia bajo las apariencias de la carne, en cuerpos que se desbordan a sí mismos,

¹³⁵ JODOROWSKY, A. 1964. Op. cit. En: ARRABAL, F. Op. cit.43p.

¹³⁶ CLARK, K.1989. “Introducción a Rembrandt”. España. Editorial Nerea.130p.

desenfoces en los que se agitan, despellejándose y descomponiéndose frente al espectador, “muerta” ya la metáfora del Cordero y la “Vanitas” del bodegón. Para Bacon las propias fuerzas interiores, en su maraña de contradicciones, degradan a los sujetos bajo sus pieles. Así, la carne del animal y la carne del hombre se encuentran para remitir al <<hombre vivo>>¹³⁷ al estado salvaje que lo habita y confronta en un mismo espacio que es su cuerpo. En cierto modo, la rudeza de las figuras de Bacon son eco de lo que ha sido la historia del cuerpo en el siglo XX –con una Segunda Guerra Mundial que “pulverizó” la sacralidad del cuerpo-, y son coherentes también a la expresión –muchas veces violenta- del arte de Performance. El ritual Pánico <<jodorowskiano>> –carnavalesco performance- escudriña en el eros del hombre civilizado en el que descansa, sepultado por la moral y la Historia, un sátiro dormido que se despertará cuando el antiguo orden que lo aprisiona sea desplomado por la pesadilla de la catástrofe.

En fotograma de la figura 57 apreciamos un grupo de soldados que marchan con máscara de gases. Han convertido sus rifles en espetones en los que llevan atravesados corderos de matadero. El símbolo del terror que Jodorowsky nombraba en la cita anterior ha sido desarrollado visualmente, cambiando el pollo por corderos.

En una época en que las tendencias del mercado del arte se encuentran en torno, principalmente a estéticas como al Kitsch, el Pop y el abstraccionismo americanos, Jodorowsky apuntará su crítica en “La Montaña Sagrada”, también

¹³⁷ BOREL, F. 1996. “Francis Bacon: las vísceras por rostro”. Madrid. España. Editorial Debate. 196p.

a este ámbito del que el sistema se ha apoderado, llegando en cierta forma a industrializar. Es el triunfo de la reproductibilidad “benjaminiana” que al despojar de aura al arte lo convierte en objeto de consumo. En la década del setenta, ciertos sectores del arte verán en el surgimiento de las galerías una institución de mercantilismo¹³⁸ a la que se debe atacar. El performance se vuelve una de estas “armas” de crítica, al trasladar la acción fuera de la institución, prescindiendo de mediadores comerciales y académicos que le pongan precio o depositen dentro de espacios museales. El performance es efímero, no es tal si es reproducido.

El tema del arte, sin embargo, está presente también en películas anteriores. En “Fando y Lis”, Fando –víctima del arte- carga en su conciencia con el peso de una madre narcisista, que hizo de su muerte una acción de performance que transcurre en una especie de sótano. En la acción, su cuerpo moribundo es transportado sobre un carro, que revestido con flores y otros ornamentos asemeja un altar fúnebre del que también cuelgan sueros. Quienes asisten a la acción aplauden su capacidad de “morir” y son testigos de la ejecución del padre. Si bien Jodorowsky incorpora al cine el performance como soporte narrativo –rompiendo con lo que tradicionalmente ha sido la estructura aristotélica- parece situarse irónicamente ante la misma expresión, cuando el artista ubica la acción desde y para su biografía, deviniendo peligrosamente el performance en un mero espectáculo de ostentación personal. El performance,

¹³⁸ GOLDBERG, R. 2012. Op. cit.152p.



Fig. 57. Un macabro desfile por las calles del D.F. ("La Montaña Sagrada").

por tanto, pone en cuestionamiento la recepción de un mensaje artístico –de haber un único mensaje-, pues para este se extrapola de los soportes tradicionales del arte y toma al cuerpo del artista como recurso, cuerpo mediado por una biografía que hace dificultosa e imposible su total aprehensión en tanto idea comunicada. El cuerpo es un laberinto Pánico de múltiples salidas, y en esa variedad radica el desafío de su escape.



Fig. 58-59. Arriba: Un pequeño Fando asiste al último performance de su madre para despedirse.
Abajo: Los fanáticos de la artista quieren tocar su cuerpo "sagrado".

El tema del arte en “El Topo” es tratado indirectamente presentándose en obras que decoran los espacios que ocupan el Coronel –una especie templo piramidal- y sus secuaces que han saqueado a una comunidad de franciscanos. La figura 60 nos muestra a uno de los bandidos sirviéndose vino de misa en un cáliz. Se encuentra sentado en el cementerio que rodea al convento. A su alrededor hay arrojados candelabros, piezas de imaginería y pinturas de las que no se logran reconocer sus motivos. En la figura 61 (“Santa Sangre”), el pequeño Fénix es invitado a pasar el templo barroco en el que vive su padre. Decoran un rincón dos pinturas y una imagen de “*Ecce Hommo*”. En ambos films, Jodorowsky asociará el arte colonial a personajes tiránicos, sincretizando visualmente catolicismo y dictadura, o bien la producción visual del poder colonial.



Fig. 60. Uno de los bandidos con el motín de arte colonial.



Fig. 61. Uno de los bandidos con el motín de arte colonial.

En “La Montaña Sagrada” uno de sus personajes es un coleccionista y comerciante de arte contemporáneo. Dueño de un laboratorio artístico donde se diseñan objetos de arte para reproducción masiva. Las piezas de su producción explotan la morbosidad y el voyerismo del espectador en su gusto por el sexo y los cuerpos –carnes para el placer-. Las obras mezclan materiales y se presentan en distintos soportes que van desde el *action painting*, pasando por una especie de escultura “corporal” hasta la tecnología con una porno-máquina. El mercado parece observar que el espectador no se detiene reflexivamente ante el arte, sino más bien busca una experiencia instantánea de placer y satisfacción de deseos, que por tanto debe apelar a la sensorialidad corporal, así las obras reducen la mimesis de la condición humana a una exposición de

la genitalidad, en la que destaca una producción en línea de antropometrías anales (Fig. 62), cuya representación de la genitalidad evoca el gesto satírico de los carnavales medievales. El capital entonces habrá conducido al arte a una catástrofe, siendo trágicamente coherente que la adopción de estas formas y soportes se correspondan como objetos simbólicos a la degradante cultura que ha instalado, desestabilizando el “cuerpo social”, cuando la persona reducida a objeto se descompone en carne trozada de la tortura y el sadismo.

La obra más exótica de la colección del empresario artístico es una máquina (Fig.63) que se excita al contacto con un fálico instrumento tecnológico. La máquina –una gran vagina mecánica- se guarda en un cuarto especial. El empresario, su amante y el chofer entran al salón. Los primeros en interactuar con la gran obra mecánica son Klen y su chofer, pero no logran excitarla. Será la amante de Klen, quien desnudándose y dirigiendo el falo mecánico hacia distintos puntos logré llevarla a un orgasmo electrónico hasta provocar el nacimiento de una maquinita que la obra mecerá. Duchamp en “El gran vidrio” diseña la *machine célibataire* (máquina soltera), un erotismo automatizado que “transforma el amor en máquina de muerte”¹³⁹ de la que han dicho los historiadores es un símbolo de la producción artística <<en línea>> y la demanda voyerista de los consumidores por éstas imágenes y productos. El parto de la máquina de “La Montaña Sagrada” es entonces una metáfora de la prosperidad del negocio de la reproductibilidad artística vacío de sentido; arte catastrófico.

¹³⁹ DUROZOI, G.2007. “Diccionario Akal de arte del siglo XX”. Madrid, España. Ediciones Akal.



Fig. 62. Antropometrías producidas en serie.

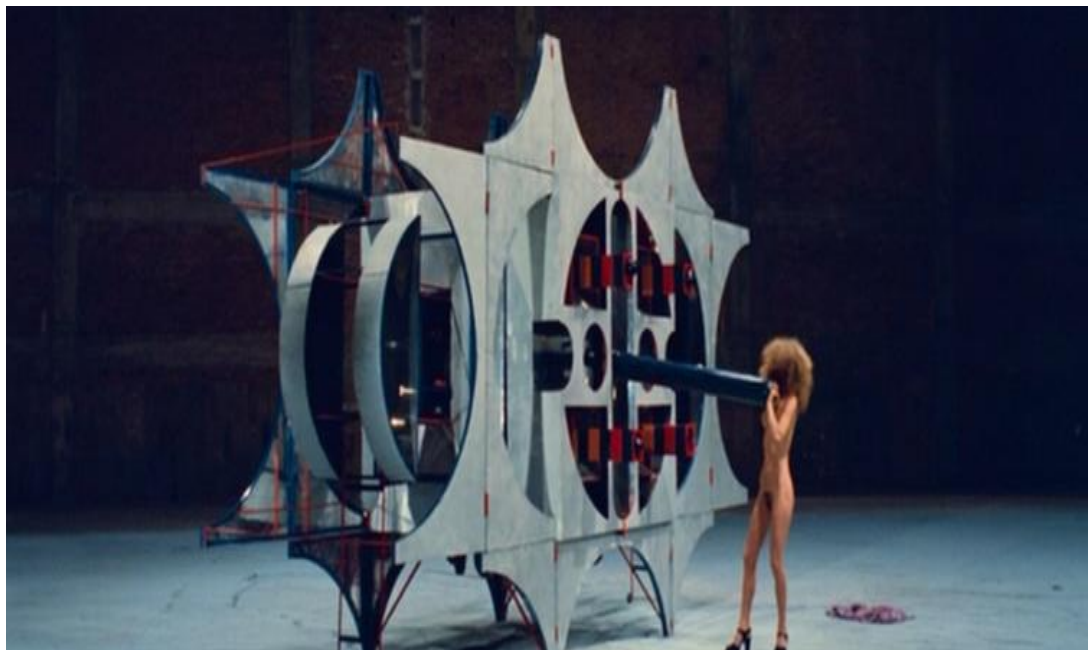


Fig. 63. Máquina erótica del "Laboratorio artístico".

Surrealismo y Pánico: el gesto, signo de transición.

En lo que hemos podido apreciar hasta entonces, la cinematografía mexicana de Alejandro Jodorowsky se encuentra en diálogo directo con la contingencia político-social de los años setenta, al conducir su obra como un dispositivo crítico que reacciona satíricamente –coherente a la <<moral>> de Pan- respecto al Sistema y los instrumentos coercitivos que despliega sobre el cuerpo de los individuos modernos. Es este sentir y hacer crítico del arte el que nos permite ubicar al movimiento Pánico dentro de las vanguardias del siglo XX, donde generalmente se le ha relacionado al Surrealismo, no reconociendo su total autonomía de este o su vínculo a otros movimientos como el expresionismo, el performance y demás, ya comentados. Moldes distingue semejanzas y diferencias entre Surrealismo y Pánico, en el que encuentra también raíces Dadá y Simbolistas.

“...aunque Surrealismo y Pánico son movimientos anti-racionalistas y azarosos, Pánico defiende y parte de la búsqueda de lo sagrado en lo exterior para penetrar en lo interior, en el alma del poeta-artista, de afuera adentro, mientras que el surrealismo es el movimiento invertido, de adentro afuera, del subconsciente del artista a la obra de arte creada.”¹⁴⁰

Si bien, Moldes llega a describir una mecánica de la producción del “poeta-artista”, según el Pánico y el Surrealismo, no distingue la dimensión social que los separa, cual abismo, permitiendo la sátira crítica y contingente del primero – arrebatada de ese “afuera”-, y la incapacidad del otro –tan personal en su

¹⁴⁰ MOLDES, D.2012. “Alejandro Jodorowsky”. Madrid, España. Editorial Cátedra.65p.

“adentro” y por tanto evasivo- para referirse o afectar al mundo social¹⁴¹, y será en esta dimensión donde el Pánico se despliegue mediante una decena de recursos y devenires iconográficos (principalmente las citas iconográficas al Surrealismo aparecen en escenas que recrean los deseos sexuales de los personajes o detalles de la catástrofe en el diseño de los espacios). El mismo Breton señalará en el “Primer Manifiesto Surrealista” (1924) una cita que ciertamente marca una posición distante de la estética surreal frente a lo “exterior” señalado por Moldes: “Vivir y dejar vivir son soluciones imaginarias. La vida está en otra parte”¹⁴²; con obsesión ciertamente racional, el Surrealismo prestará dedicada atención a los procesos de la mente, en especial, los de la imaginación –la “otra parte” de Breton-, canalizando esta “fuerza” en procesos artísticos, determinados, la más de las veces, por la tradición subyacente a cada medio de expresión seleccionado, volviéndose este, en cierto modo, un inhibidor de la “fuerza” en cuestión.

“Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente”¹⁴³

Analizaremos a continuación algunos préstamos iconográficos de Jodorowsky al Surrealismo que por sobre todo desarrollan ideas de la sexualidad y la represión, por una parte, y por otra la inserción en la narración de objetos incoherentes con las tramas argumentales. La figura 64 corresponde

¹⁴¹ Véase DE MICHELI, M. 2002. Op. cit.47p.

¹⁴² BRETON, A. 1924. “Primer manifiesto del Surrealismo”. En: DE MICHELI, M. 2002. Op. cit.303p.

¹⁴³ *Ibíd.* 281p.



Figs. 64-65. Arriba: Dos cuerpos vendados en medio de la catástrofe. Abajo: "Los amantes".
René Magritte, 1928. Bruselas.

a un fotograma de “Fando y Lis”. Fando se ha extraviado en el camino a Tar (la ciudad edénica a la que nunca arribarán). Entra a cuadro. Sobre las rocas dos personas están vendadas la una con la otra. Se abrazan tomados de la cintura. A la vista solo han quedado los pies desnudos, algo de piel y parte de sus cabelleras. Fando pasa hasta salir de cuadro. No los ve. La figura 65 corresponde a una imagen del cuadro “Los amantes” de Magritte. La pareja se besa, llevando sus cabezas completamente cubiertas cada uno por una tela blanca. La tela los cubre del roce de los labios y mantiene a los amantes en un triste anonimato ¿Un deseo insatisfecho? ¿Un amor reprimido? La pareja vendada de “Fando y Lis” yace estática como asfixiados de amor.

Las figuras 67 y 68 corresponden a fotogramas de “El Topo”. Una banda de ladrones quiere batirse a duelo con el Topo para robarle sus anillos. Uno de ellos, en un acto de caballerosidad surrealista, saca un globo de uno de sus bolsillos y lo infla. Lo ata de modo que pierda aire y lo deja en el suelo entre los duelistas. El globo rojo comienza a desinflarse. Al quedar sin aire comienza el duelo. Mueren el trío de bandidos. El uso de globos como analogía del tiempo en el cine tenía ya su referencia en el cortometraje de Rene Clair “*Entr’act*” de narrativa dadá y surrealista. En la fotografía de la figura 66 se ve una vitrina con un trío de muñecos. Tienen la cabeza de globo y en ella se dibujan rostros de rasgos afro. A los costados dos muñecas llevan vestido. El muñeco de en medio lleva una jardinera. Poco a poco, las cabezas se desinflarán para montarse como transición de una escena de exterior a otra. Los tres muñecos se descabezan; los tres bandidos caen. El globo de Jodorowsky funciona como un símbolo de humor pánico, burla a la levedad de la vida.



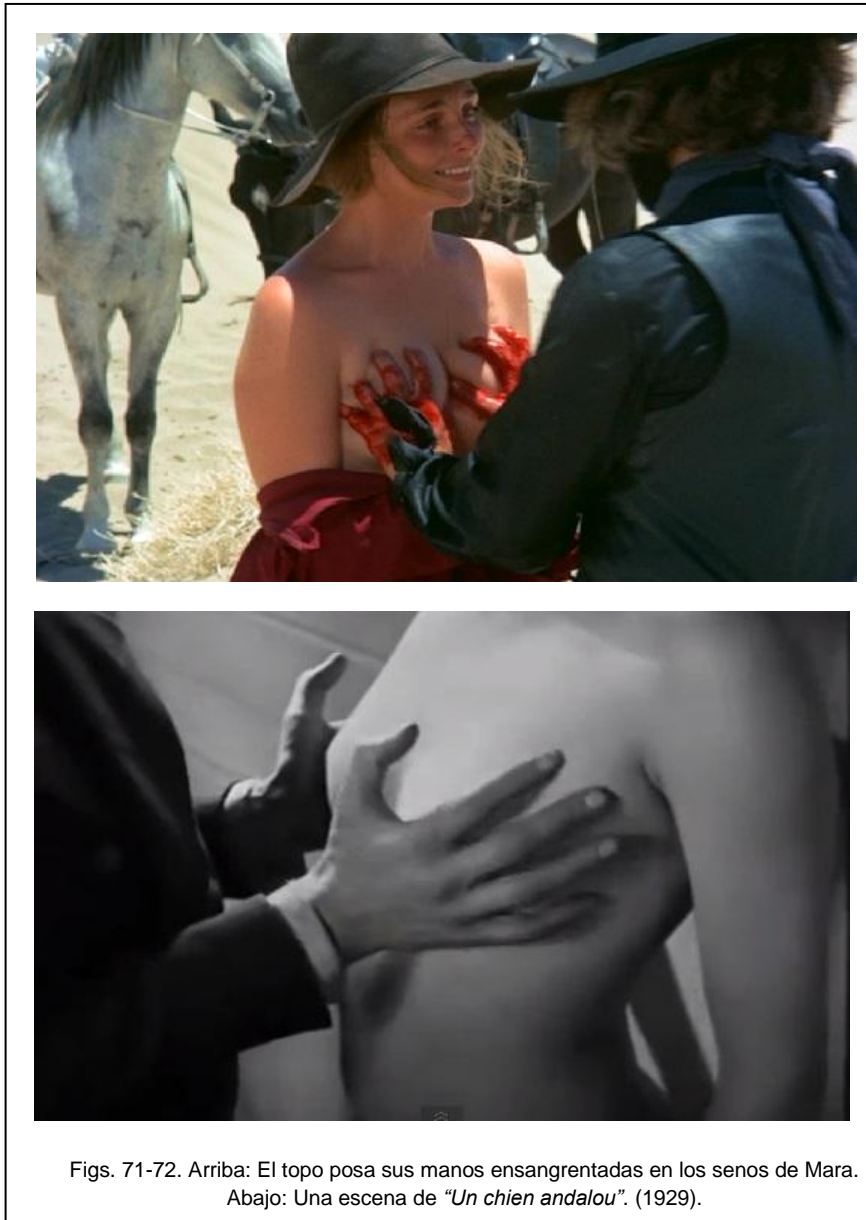
Figs. 66-67-68. Arriba: Tres muñecos globo de "Entr'act" (1924). Al medio: Los bandidos preparan El duelo. Abajo: Un globo marca el tiempo para iniciar el duelo. ("El Topo").



Figs. 69-70. Arriba: Un cañón entra y sale de la escena de modo autónomo. ("*Entr'act*").
Abajo: Un piano se reconstruirá una y otra vez de igual modo. ("*Fando y Lis*").

También en "Fando y Lis" observamos citas iconográficas a "*Entr'act*". En la figura 69 vemos las ruinas de un hospital psiquiátrico. Hay montículos de escombros en la locación. En plano general los restos de un piano en llamas. Luego de ser seducidos por unos burgueses que se encontraban de fiesta, Fando y Lis desaparecen con la multitud. Un piano arde. Casi queda sólo el

marco. Al final de la escena una tabla aparecerá por la izquierda y botará el piano. La secuencia de la caída se repetirá con el efecto de reversa, lo que da un sentido de autonomía al objeto, como el cañón de Man Ray que entra y sale de cuadro animado por *stop motion*. El piano, instrumento de la alta cultura, se resiste a desaparecer entre la catástrofe; el tiempo del fauno.



Figs. 71-72. Arriba: El topo posa sus manos ensangrentadas en los senos de Mara.
Abajo: Una escena de "Un chien andalou". (1929).

Luego de haber matado al primer maestro del revólver, el Topo con sus manos ensangrentadas coge lujurioso los senos de Mara (Fig. 71), esparciendo sangre por todo su pecho. A diferencia de la cita iconográfica (Fig. 72) de “*Un chien andalou*” el gesto de aprehender los senos no queda reprimido en la fantasía del personaje; la catástrofe pánica erradica la antigua moral, las emociones no se contienen. Otra referencia a la sexualidad, reinterpretada en



Figs. 73-74. Arriba: Un bandido con su amante de piedra. (“El Topo”).
Abajo: Un dibujante en “*La sang d'un poet*” de Cocteau.

código pánico se relaciona con el fetichismo, el placer y fantasías que provoca el contacto con las cosas. En la figura 73 uno de los bandidos que acosa al Topo ha dispuesto en su soledad un conjunto de piedritas con la que ha dibujado una mujer. La infantil figura representa una mujer desnuda. Una vez terminada el personaje se arrojará sobre ella apasionadamente, deseando que se convirtiese en una imagen tridimensional. En *“La sang d’ un poet”* (1930) Jean Cocteau muestra a un joven que realiza un boceto sencillo de un retrato femenino. Al dibujar la boca ésta cobra vida y se transforma de líneas a labios naturales. En ese momento llaman a su puerta y decide borrarla con su mano. Luego de atender notará que la mano ha nacido en su boca. Como si de un espíritu se tratara la boca le entregará un mensaje iniciático que lo impulsará a realizar un viaje a través del espejo. Jodorowsky revisita la escena a través del dibujo hecho por un hombre solitario, pero este no se vuelve nada más que un montón de piedras. El sueño poético de la fantasía surrealista que es el poema visual de Cocteau –“Cada poema es un escudo de armas que debe ser descifrado” señalará al comienzo de su película que dedica a los pintores de insignias y emblemas como Piero della Francesca y Andrea del Castagno-, es una melancólica y a veces, agresiva realidad en el estado de catástrofe pánica.

Retomando el análisis de los documentos del movimiento, el “Segundo Manifiesto Surrealista” (1930) de Breton parece abrir posibilidades a las futuras acciones pánicas, que cual guerrilla irán a la avanzada cuando el Surrealismo haya comenzado a declinar su onírico fluir, y el Pánico reaccione a su contexto desde el furor corporal de carnavalesco performance, incorporando los

arquetipos de los que se nutre el Surrealismo, para en sus <<artudianas>> acciones rituales, descomponerlos hasta dejar de ellos sólo lo esencial:

"Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de *familia, patria y religión*. [...]. Y como sea que del grado de resistencia que esta idea superior [la surrealista] encuentre depende el avance más o menos seguro del espíritu hacia un mundo que, al fin, resulte habitable es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la violencia. El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver"¹⁴⁴

Y esos medios los encuentra el Pánico en el gesto, en los residuos culturales que se han incorporado en las acciones convencionales de la vida moderna. La expresión Pánica no necesita de la abstracción de los sueños, sino que acontece en la realidad de los actos –cual Performance- trastocando el sentido del tiempo y lo que comprendemos o se nos ha impuesto saber sobre el significado de la cultura. La supervivencia del dios caprino acontece en los febriles gestos de los cuerpos del Pánico. Mientras el surrealismo quiere evadir, el Pánico quiere romper, festejar el caos. El Pánico es doloroso, porque desprende al sujeto de la cultura, pero para iluminarle, aunque en el tránsito sin sentido se extravíe en un laberinto

"...Un debate, un deseo, un combate internos a toda cultura y cuyas pathosformeln sobreviven ante nuestros ojos como otros tantos movimientos fósiles."¹⁴⁵

¹⁴⁴ BRETON, A. 1930. "Segundo manifiesto Surrealista". En: CAGIGAS, Á. "Una visión de la locura: el caso Breton". *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [en línea]. 2007, vol.27, n.1 [citado 2014-01-10], pp. 93-97. Disponible en: <http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000100008&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0211-5735. <http://dx.doi.org/10.4321/S0211-57352007000100008>.

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G. 2009. Op. cit. 223p.

El *pathos* del Pánico emerge como transición, luego de la Rabia contra el sistema, el Deseo hacia los otros y como un destello antes de la muerte, para volver a los sujetos –que a veces resucitan- a la mansedumbre de una sabiduría perdida y no revelada.

“...la expresión poética más alta se encuentra en la transición de un estado a otro (...) Cuando una transición tal conserva además la huella clara y distinta del estado anterior, constituye el objeto más maravilloso para las artes plásticas; es el caso del Laocoonte, donde el esfuerzo en acción y el sufrimiento están unidos en un momento único”¹⁴⁶

El Pánico como una revelación devuelve al hombre su comportamiento más auténtico:

“...la revelación de esa mitad oscura del hombre que ha sido humillada y sepultada por las morales del progreso: esa mitad que se revela en las imágenes del arte y del amor. La definición del hombre como un ser que trabaja debe cambiarse por la del hombre como un ser que desea”.¹⁴⁷

Una selección de los sentimientos que convergen en la puesta en escena de este *pathos*, podremos analizarla, a modo de ejemplo, en la siguiente clasificación de fotogramas: en la figura 75, Fando, en el clímax de la cinta, carga culpable con el cuerpo moribundo de Lis que rematará entre las rocas, poseído por un furibundo e inexplicable odio. En un primer plano su expresión dolorosa, el cuerpo encorvado y la postura en ancla de los brazos, hacen de su

¹⁴⁶ GOETHE, J. 1798. “Sobre Laocoonte”. En: DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit.188p.

¹⁴⁷ PAZ.O. 2004. Op. cit.244P.



Figs. 75-76. Arriba: Un Fando extenuado carga a Lis por el camino a Tar.
Abajo: Fénix soportando ser tatuado por su padre.

andar un *via crucis*, una estación pánica que acabará en un sanguinario femicidio; otro ejemplo del sentimiento del sacrificio lo vemos en “Santa Sangre” cuando el pequeño Fénix es llevado al templo de su padre para ser tatuado sin anestesia alguna, en un acto ritual de transición de la infancia a la adolescencia. El primer plano de su rostro lo muestra conteniendo los gritos de dolor con una varilla de madera entre los dientes. A continuación, el siguiente conjunto de figuras (77 a 80), es una fórmula expresiva de cierta recurrencia en los films; se trata de representar el momento intermedio entre el fin de la vida y la caída en la muerte, cuando el sujeto toma conciencia de su finitud. En los cuatro fotogramas de “El Topo” los personajes han sido baleados en la cabeza. La temporalidad de las escenas, acorta el dolor del padecimiento, por la instantánea meditación en la que entran, poco antes de que sus cuerpos queden abatidos. La caducidad de un estado de conciencia se representa con el fin del sujeto en una muerte ritual que lo llevará a la renovación espiritual (Figs. 81 a 83) y una nueva presencia física. En la figura 81 el personaje central grita espantado ante el fin exitoso de su misión espiritual en el desierto. Ha vencido a los maestros del revólver. Su grito desgarrador marca el deceso de su etapa como vengador errante, al mismo tiempo que come miel. ¿Cuál es ahora la siguiente motivación para vivir? ¿Existe una siguiente etapa? En la figura 82 lo vemos con un nuevo aspecto. Se tira el cabello y la barba. No se reconoce. Su cuerpo se ha transformado por la veneración que le entregan los hijos discriminados de los habitantes del pueblo que viven encerrados en cuevas subterráneas. El fotograma capta el instante en que ha renacido



Figs. 77-78-79-80. Cuatro fotogramas de homicidios.

ritualmente de los vestidos de una anciana chamana. Hay alguien que ha dejado de ser. Es otro el que es. Finalmente su cuerpo de héroe se ha revestido de una coraza que le impide morir por las balas de sus enemigos. Resiste los impactos en su pecho, al mismo tiempo que comprende el fracaso de su nueva misión: haber salvado a los condenados a la vida subterránea para volver al pueblo del que los han rechazado. El desenfreno de las pasiones sexuales es otro de los tópicos del *pathos* pánico. Ambos fotogramas de “Santa Sangre” (Figs. 84-85) muestran a dos personajes femeninos que serán víctimas de las obsesiones de Fénix. Cuerpos síntesis de la lujuria y la muerte. El público masculino, incontenible se estira para poder tocar el cuerpo semidesnudo de una actriz de revista durante la función. Abajo, con un exuberante cuerpo tatuado, la amante de Orco (padre de Fénix) se entrega extasiada a su amante. Ríe de satisfacción abriendo sus piernas en una circense contorsión, ignorando que momentos después una despechada esposa cobrará venganza. Los siguientes tres últimos ejemplos (Figs. 86 a 88) de *pathos* corresponden a escenas de “La Montaña Sagrada”. Todas ocurren en la selva, luego del abandono de la ciudad. Cada uno de los viajeros irá enfrentándose a estados de muerte colectivos y personales. Tránsitos que transcurren como ejercicios rituales y pesadillas donde cada uno enfrenta se enfrenta a sus fobias, como las arañas y la castración.



Figs. 81-82-83. Arriba: El Topo acabando su travesía en el desierto. Al centro: El Topo renace como salvador espiritual. Abajo: El Topo como héroe espiritual es inmune a las balas.



Figs. 84-85. Dos fotogramas de "Santa Sangre". Arriba: El público se avalancha sobre una actriz de revista. Abajo: La amante extravagante de Orco.



Figs. 86-87-88. Rituales y alucinaciones que marcan el fin de la vieja conciencia en tránsito a un estado pánico.

Los sujetos una vez desarraigados de la cultura, en la transición por los gestos del Pánico, alcanzan su plenitud. Sin pudores pueden subvertir los significados en las ruinas de la antigua cultura que la catástrofe dejó a su paso, hacer un carnaval dentro del cementerio, para regenerar¹⁴⁸ un mundo que se agotó.

“...los conceptos de <<dignidad>>, <<respeto>> o <<pudor>> no pertenecen al hombre pánico. El hombre pánico no se reconoce indigno, impúdico ni irrespetuoso.”¹⁴⁹

Antes de abandonar lo que ha quedado de su ciudad, Fando y Lis van a jugar al cementerio. Conversan sobre la muerte y lo que podrían ser sus propios funerales. Acaban posando como estatuas entre las sepulturas. La figura 89 los muestra frente a una lápida. Fando está sobre Lis en una postura que podría referir a la práctica sexual. La imagen provoca así un acoplamiento de los conceptos vida (sexo) y muerte en una retórica del oxímoron. El fotograma 90 entrega otra mirada humorística sobre el espacio del cementerio que subvierte su significación. Allí donde se llora la muerte, se celebra la embriaguez de la vida en una gran fiesta de la despreocupación a la que han llegado personajes de distintas épocas. “El Panteon” es un bar que está en las faldas de la Montaña Sagrada. Los que alguna vez casi tocaron su cima, prefirieron detener su viaje en el jocoso bar cementerio, renunciando a la inmortalidad.

¹⁴⁸ Véase STOICHITA, V., CORDERCH, A. 2000. “El último carnaval: un ensayo sobre Goya”. Madrid, España. Siruela.

¹⁴⁹ JODOROWSKY, A. 1965. “Hacia el efímero pánico o de cómo sacar al teatro del teatro”. En: ARRABAL, F. Op. cit. 62p.



Figs. 89-90. Arriba: Fando y Lis juegan en un cementerio. Abajo: "El Panteon" un bar que es un cementerio.

de lo grotesco genera imágenes híbridas, entre el pánico mortífero y la fiesta bacanal. Es el regreso a la primavera de la vida, anunciado por Pan, en un grito¹⁵⁰ que anuncia un fin y una venida. La caída de un estado y el retorno, en el sonido de su intensidad, de una conciencia única que sobrepasa la piel en una danza pánica de tragedia y comedia:

“El agudo grito de pavor, el que produce el pánico, viene a ser el reverso de las fiestas de masas. En efecto, el ligero escalofrío que recorre los hombros lo desea. Pues para la existencia profunda e inconsciente de la masa, las fiestas y los fuegos son un juego que le ayuda sin duda a prepararse para el instante exacto en que se va a hacer mayor de edad, a la hora en que el pánico y la fiesta, cual dos hermanos que se reconocen tras estar separados mucho tiempo, se abrazan finalmente; en el momento de la revolución.”¹⁵¹

¹⁵⁰ ROJAS, S. 2012. Op. cit. 52-53pp.

¹⁵¹ BENJAMIN, W. 2010. “Obras IV, Vol. I”. Madrid, España. Editorial Abada. 262p.

Atacar la inercia: despertar al espectador.

Desde su juventud en Chile con los “efímeros pánicos” realizados junto al poeta Lihn, pasando por el “*Happening*” en Europa y México, y la dirección del Teatro de Vanguardia; Jodorowsky habrá ejecutado su arte acción, teniendo presente el lugar ocupado por el espectador frente a ellas, para como Artaud, cuestionarlo e interpelarlo, con la intención de movilizar cambios en aquellos que reciben la obra. Un propósito que no parece lejano si se observan determinadas claves del arte de performance como lo son su irrupción en espacios públicos –abiertos o cerrados- no dedicados exclusivamente a la exhibición de piezas artísticas y la utilización del cuerpo del artista –donde se reitera el leitmotiv de la violencia- como soporte de la obra de acción. Ambas situaciones determinan una ambivalencia en la interpretación del espectador, mediada además por el shock de la acción en escena. El medio cinematográfico abordado como un <<laboratorio>> para el performance pánico y sus alcances en la audiencia increpa a la vez a la gran industria del espectáculo y el entretenimiento, transformándose en una denuncia implícita sobre el modo en que se ha interpretado, sobre todo desde Hollywood, al espectador. Jodorowsky en su decisión estética discute con aquella cinematografía atrofiante –como con las tareas técnicas asociadas a su trabajo-, disponiendo a la audiencia a escenas no tradicionales, la mayoría de las veces sin diálogos más que las acciones de los cuerpos de los actores, atestadas de iconos simbólicos que

conducen la interpretación hacia temas espirituales de la metafísica y la trascendencia. Conociendo la masividad que convoca el medio cinematográfico, el Sistema habrá podido instrumentalizarlo para sus fines, sin embargo, Jodorowsky concentrándose en el mismo público puede desarticularle, convirtiendo en premisas de su cine las reflexiones que ya Adorno y Horkheimer en 1947 hacían de la industria cultural:

“El film, superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos (...) cada manifestación aislada de la industria cultural reproduce a los hombres tal como aquello en que ya los ha convertido la entera industria cultural”¹⁵².

Disponer el teatro y el cine como una reapropiación de los espacios rituales y carnavalescos ausentes de una sociedad racional que ha buscado instrumentalizar la cultura para fines comerciales consumistas, en el que los espectadores sean partícipes de la realidad del acto artístico, es torcer la finalidad del arte según lo comprende la industria; y es por sobretodo el acercamiento a ese deseo pánico de influir en el cuerpo social. El propio Jodorowsky dirá:

“La gente que quiere afrontarse va al teatro porque ha perdido la misa. Habiendo perdido su contacto con Dios, el hombre moderno necesita un ceremonial. Así como la abeja construye hexágonos, el ser humano construye ceremoniales. Llevamos el ceremonial en las células: a través de él, el hombre llega a lo más alto de sí mismo. Y estamos, por falta de ceremonias, pataleando

¹⁵² HORKHEIMER, M y ADORNO, T. 1988. Op. cit.

en la mediocridad. Vamos entonces a plantear el teatro como un gran ceremonial donde actores y públicos buscan sus más altos valores”¹⁵³.

En su obra “Zaratustra” estrenada en México en 1970, el personaje central increpa la situación del espectador en lo que se convierte en una analogía sobre el rol con el que se asume la propia vida en la sociedad:

“...estoy fuera de la vida. Soy un espectador ¡Qué terrible es ser espectador! Si estuviera en el tablado de un teatro le diría al público: <<¿No estáis cansados de vuestra inactividad? ¿No os agobia esa prisión que es vuestra butaca? ¿No tenéis ganas de levantaros, estirar brazos y piernas, subir conmigo al escenario? ¡Abrazaros los unos a los otros! ¡Vamos, levantaos, sacudid la inercia! ¡De pie, arriba conmigo, al escenario! ¡Basta ya de esperar, de sufrir en silencio, de vivir la vida de los otros! ¡Convertíos en héroes, sed los protagonistas, mostrad vuestros cuerpos! ¡Reunid lo que tenéis de alma en vuestras gargantas y dad un grito! ¡Romped vuestras tinieblas!>> Pero aunque el público se precipitara hasta aquí, tropezaría con una barrera imposible sin poder entrar. La comedia no necesita más personajes...”¹⁵⁴

A pesar del entusiasmo con el que Zaratustra emite su discurso, reconoce “una barrera imposible” que los espectadores no se atreverán a traspasar, debido al condicionamiento pasivo que han heredado sobre su rol de consumidores culturales. Sus cuerpos atrapados en las butacas son ajenos a los alcances de un ritual que parece más bien venido del excéntrico archivo de algún museo antropológico, sin reconocer la fuerza contenida en los elementos culturales marginales al Sistema ¿Cómo vencer esta “inercia” que corre el peligro de traducirse en violencia individualista? Tres años más tarde, en “La Montaña Sagrada”, la increpación al espectador es mucho más radical al intervenir con el clímax de la historia para apelar a la acción en la vida real,

¹⁵³ JODOROWSKY, A. 1967. “Manifiestos teatrales. ¿Qué pasa con el teatro en México [1967]”. En: JODOROWSKY, A. Op.cit.111p.

¹⁵⁴ JODOROWSKY, A. 1970. “Zaratustra. Su música... Su filosofía...” [Disco]. México. TVRC 40001, Victor Rapoport.35 min. 27 seg. Sonido.

fuera de la sala de cine. A la orden de un “¡Zoom Back camera!” quedan a la vista técnicos y camarógrafos, rompiendo la ilusión cinematográfica, no habiéndose <<desatado>> el nudo narrativo de la mayoría de los personajes.

Dirá el Alquimista:

“Os prometí el gran secreto y no os defraudaré. ¿Es este el final de nuestra aventura? Nada tiene final. Venimos en busca del secreto de la inmortalidad. Para ser como dioses. Y aquí estamos... mortales. Más humanos que nunca. Si no hemos alcanzado la inmortalidad, al menos hemos alcanzado la realidad. Comenzamos en un cuento de hadas ¡Y hemos cobrado vida! Pero ¿es esta la realidad? No. Es una película ¡Aléjate, cámara! Somos imágenes, sueños, fotografías. ¡No debemos permanecer aquí! ¡Prisioneros! Debemos deshacer la ilusión. Esto es maya. Adiós a la Montaña Sagrada. La vida real nos aguarda”.¹⁵⁵

Jean-Marc Debenedetti en el prólogo a la re edición del libro de Arrabal “El Pánico” (2008) agrega que este articula su discurso estético en torno a la “confusión” generada por diversas citas a elementos “revolucionarios” venidos de otros movimientos artísticos y filosóficos. Debenedetti abre entonces el espectro de relaciones iconográficas, más allá del Surrealismo y destaca que el Pánico posee una ambivalencia particular que le permite al mismo tiempo ser dionisiacamente jovial y salvajemente impetuoso para denunciar la situación trágica del hombre de su tiempo:

“...se han manifestado movimientos (no es un azar que así se les llame) para rechazar la muerte del espíritu. Así aparecieron, particularmente, el Romanticismo, el Simbolismo y el Superrrealismo, para situar en el espacio y el tiempo el problema histórico del que nos hemos convertido en víctimas (...) estos movimientos se introducen unos en otros, al modo de muñecas rusas, y manifiestan sus pulsiones vitales contra una situación histórica mórbida... En efecto, ningún movimiento, en su lucha contra el cretinismo ambiente, manifestó tanta jovialidad y vehemencia como el Pánico sin tomárselo por ello en serio, y

¹⁵⁵ JODOROWSKY, A. 2007. “La Montaña Sagrada”. [DVD]. Broadway, New York. ABKCO Films.

al tiempo que se apoderaba (historia obliga) de elementos conscientemente confusionales, es decir, revolucionarios, de los movimientos filosóficos o artísticos anteriores”¹⁵⁶.

Este recorrido por la situación del Pánico frente al Surrealismo y desde esta a la del espectador frente al arte, nos permite reconocer desde dónde y para qué se construyen las imágenes de catástrofe en Jodorowsky. Cuadros y estructuras narrativas en los que recurrentemente se altera el orden aristotélico para desatar ante el espectador una <<confusión>> que no es caprichosa, sino que manifiesta una incomodidad con la contingencia social en la que es imposible comprender racionalmente los grandes desastres humanos del siglo XX. El nuevo producto cinematográfico que era el cine de “Producciones Pánicas” precisaba de un espectador que rompiera su distancia con la ficción. Provocado y removido por el sadismo de las imágenes, el nuevo espectador devendría en un “pagano”, un “bárbaro” que iría al asalto de su propia cultura, usurpada por el Poder.

“El descentrarse para buscar el centro, la furia como llave, la indignación como método de vida. El hombre, tras descubrirse no “magnitud dada”, sino magnitud propuesta, eleva la rebeldía contra la premura instituida, contra el sentido occidental de tiempo y uso, contra la inaudita agresión que las sociedades practican a sus miembros con el fin de que se renueven los cuadros utilitarios...”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Véase DEBENEDETTI, J. 2006. Op. cit. En: ARRABAL, F. Op.cit.

¹⁵⁷ GONZÁLEZ, D. 1995. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op. cit. 9p.

Imágenes de la masacre: de la Grecia olímpica al Tlatelolco mexicano.

Será principalmente para las escenas de masacres en “La Montaña Sagrada” donde se apreciará la proximidad visual con imágenes del Realismo Expresionista, cuando la puesta en escena presenta en la pantalla los horrorosos actos del ejército golpista. Durante el siglo XIX los artistas adscritos al Realismo¹⁵⁸ hallaron en la expresión de la cotidianeidad a modelos humanos y situaciones sociales de las que sintieron debían dar cuenta a las masas, alternativamente a la figuración academicista que acogía la mitología y la pintura histórica como el auténtico discurso del arte de su tiempo. El realismo era entonces una <<trinchera>> desde la cual los artistas exponían sus denuncias, sin ocultar la rudeza de la realidad.

“El arte oficial, pues, aun manteniendo a menudo una apariencia realista, no podía ser más que antirrealista o pseudorealista, en cuanto que su función ya no era la expresión de la verdad, sino el ocultamiento de la misma. El arte oficial sólo tenía una función apologética y celebrativa; cubría con un velo de agradable hipocresía las cosas desagradables y tendía a dilatar la ilusión de las pasadas virtudes cuando ya habían sido sustituidas por vicios profundos.”¹⁵⁹

Con la irrupción de la Primera Guerra Mundial evadir la realidad pudo haberse convertido en un acto casi inmoral para el arte. De cierta forma, los movimientos de Vanguardias, continúan esta <<misión>> de corresponder con la realidad de su difícil tiempo, a modo de <<registro documental>> de la

¹⁵⁸ Véase DE MICHELI, M. 2002. Op. cit.47p.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

subjetividad social. El Realismo Expresionista, que ya Goya había adelantado en la escatología de la masacre con la serie de los “Desastres de la guerra” (1810-1812) y “El tres de mayo de 1808” (1813-1814), alcanza en la obra de Otto Dix (1891-1969) toda la crudeza del discurso antibelicista. Su experiencia de tres años en las trincheras da a su trabajo detalles precisos de la desintegración de los cuerpos que se desmiembran en jirones entre las ruinas dejadas por los ataques, como se aprecia en el tríptico de “La Guerra” (1916). En un gesto contestatario Dix recurre al antiguo formato medieval del tríptico planteándonos la situación de Dios y la Iglesia ante la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, como queriendo instalar los cuerpos de la masacre en el altar donde reposa el cuerpo y la sangre del Cristo. Tanto Dix como Jodorowsky serán testigos directos de violentas ejecuciones de las que posteriormente harán eco algunas de sus obras. Según lo analiza De Micheli:

“...había presenciado los horrores de la destrucción, el espectáculo angustioso de las trincheras, los furiosos choques, las carnes destrozadas por las bombas. Y estos horrores, este espectáculo de la muerte los trasladó a sus láminas con una descripción precisa. Aquí el método del naturalismo se demostraba, una vez más, necesario para no excluir ningún detalle. El análisis del horror se convertía así en un modo para circunstanciar el odio a la guerra”.¹⁶⁰

Desde lo expresado por De Micheli, podremos comparar ambas iconografías, denotando el modo en el que el realizador cinematográfico desplaza determinados gestos para constituir imágenes de la hecatombe social: Jodorowsky capta el detalle de los cuerpos ejecutados con sentido surreal y

¹⁶⁰ DE MICHELI, M. 2002. Op. cit.112p.



Fig. 91. Tríptico "La Guerra" (1916). Otto Dix.

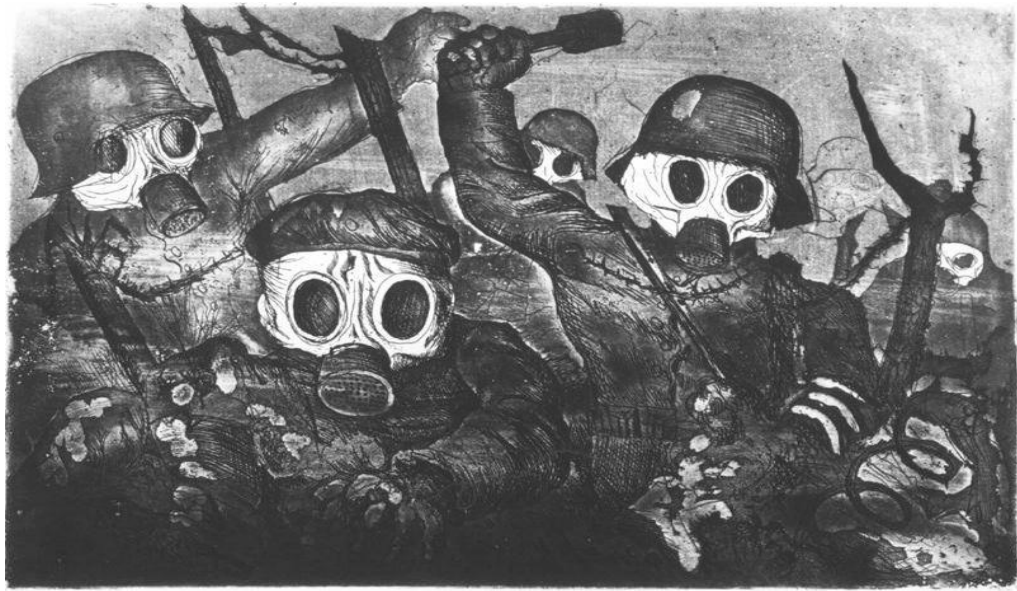


Fig. 92-93. Arriba: "Grabados de la guerra" (1924). Otto Dix. Abajo: Soldados apuntando para ejecutar estudiantes. ("La Montaña Sagrada").

Pánico –constituyéndose esencialmente en iconografías de los gestos de la muerte y el deseo-; allí donde Dix muestra minuciosidad naturalista. La representación de los cuerpos descompuestos de Dix, dan cuenta de una escabrosa odiosidad por la guerra, en la que Jodorowsky halla la belleza de los desgarros corporales, de cuerpos pánicos que ya no son carnes, sino que alcanzan en su tragedia un estado simbólico que trastoca su calamidad en trance ritual.

Con anterioridad mencionamos que tanto Otto Dix como Alejandro Jodorowsky, fueron testigos de cruentos acontecimientos sociales, cuya crítica trasladaron a sus discursos artísticos. Es así como en octubre de 1968 –un par de días antes a los “XIX Juegos Olímpicos” que tuvieron sede en ciudad de México bajo el lema: “Ofrecemos y deseamos la amistad con todos los pueblos de la Tierra”-, un paro de estudiantes y docentes universitarios, reunidos pacíficamente en la “Plaza de las Tres Culturas”, desemboca en una sangrienta represión por parte de las fuerzas armadas y grupos paramilitares (“Batallón Olimpia”) cercanos al gobierno. Veinte años más tarde, en 1970, Octavio Paz publica “Postdata”, una continuación a la edición de “El laberinto de la soledad” (1950). En “Postdata” dedica un capítulo a analizar la masacre de Tlatelolco. Para Paz el 68 es un año sintomático en torno al que se gestaron una serie de protestas que sitúa en analogía con la <<gran peste>> medieval -misma analogía que Artaud realiza con el teatro- y su poder para anular cualquiera de las categorías que distancian y segmentan a la sociedad. La manifestación se torna un acontecimiento inclusivo, base de la comunidad:

“1968 fue un año axial: protestas, tumultos y motines en Praga, Chicago, Paris, Tokio, Belgrado, Roma, México, Santiago... De la misma manera que las epidemias medievales no respetaban ni las fronteras religiosas ni las jerarquías sociales, la rebelión juvenil anuló las clasificaciones ideológicas (...) grupos marginales que la sociedad tecnológica no ha podido o no ha querido integrar.”¹⁶¹

La manifestación es una expresión crítica de la masa social, tal como lo son las expresiones del Movimiento Pánico. Para el ensayista, el hecho de que sean jóvenes universitarios quienes, como en el <<Mayo Francés>>, reaccionen frente a las incomodidades del sistema, no es casual, pues es en aquella situación formativa donde se piensan las antiguas y las emergentes problemáticas con las que se enfrentarán una vez egresados; siendo también ese futuro el momento del advenimiento de un riesgo que disuelva sus discursos reaccionarios:

“...es una institución que segrega a los jóvenes de la vida colectiva y que así, en esa segregación, anticipa en cierto modo su futura enajenación; los jóvenes descubren que la sociedad moderna fragmenta y separa a los hombres...”¹⁶²

Ese mismo año, casi un mes antes de la masacre, catorce de septiembre, un grupo de cinco jóvenes funcionarios de la Universidad Autónoma de Puebla fueron linchados a muerte en la comunidad de San Miguel Canoa¹⁶³, incitados por el párroco de la iglesia “San Miguel Arcángel”, Enrique Meza, quien los anunció ante el pueblo como una amenaza comunista. 1968 es el año del estreno del primer largometraje de Jodorowsky, “Fando y Lis”, casi un mes

¹⁶¹ PAZ.O. 2004. Op. cit.241p.

¹⁶² *Ibíd.*242p.

¹⁶³ CHRISMAN, K. 2013. “Community, power, and memory in Díaz Ordaz’s México: The 1968 Lynching in San Miguel Canoa, Puebla”. Degree of Master of Arts. Major: History (Thesis). DigitalCommons@University of Nebraska. Department of History. Lincoln University of Nebraska-Lincoln. [En línea]

luego de la masacre de Tlatelolco y los apoteósicos eventos deportivos y culturales que se suceden por México.

Durante aquel año se realizó paralelamente con las olimpiadas, un extenso programa cultural –inaugurado el 19 de enero- que reunió a 97 países con comitivas que trajeron a América Latina a lo más selecto y vanguardista del arte mundial –como el dramaturgo del absurdo Eugene Ionesco, el performancista John Cage, además de Alexander Calder y Gerzy Grotowsky, entre otros- con presentaciones y giras por todo el país. El gobierno de Díaz Ordaz marcaba así un precedente mundial en la organización de los Juegos. En el discurso inaugural del Palacio de Bellas Artes hará hincapié en la reapropiación del antiguo espíritu olímpico, en lo que puede interpretarse como la fundación cultural del México de la modernidad, que para constituirse en el referente de este ámbito, convoca a sus plazas y museos, a la historia del arte y la vanguardia de la escena actual, especialmente dirigidos a cultivar el cuerpo y espíritu de la juventud. No nos parecerá fortuito entonces que Jodorowsky cite iconográficamente referencias a distintos momentos de la historia del arte: clásico, medieval, barroco colonial, surrealismo, op art, body art, performance, action painting, color field y otros, para construir una particular estética de catástrofe y caos de la memoria histórica, sino que también ese <<torbellino>> de la cultura está dispuesto en el México de su actualidad:

“Es un gran honor para México haber enriquecido los modernos Juegos Olímpicos con la vieja idea, auténticamente olímpica, de que no fueran simplemente el cultivo del músculo, sino, al mismo tiempo, las manifestaciones más altas de la cultura, las que constituyeran el espectáculo fundamental, como ocurría en las Olimpiadas de la antigua Grecia... Ahora los hemos revivido así,

tanto para que las juventudes cultiven el cuerpo y el espíritu –que las dos son cosas importantes- como para que se reúnan en México, país pacifista por tradición, a tener un encuentro no solamente amistoso, sino fraternal con todos los pueblos del mundo y una confrontación caballerosa y limpia tanto de sus capacidades físicas como de las manifestaciones más importantes de la cultura universal”.¹⁶⁴

El México que emerge en las películas de Jodorowsky no es el de Díaz Ordaz, más bien estas representaciones se comportan como una <<desclasificación>> de lo que esa visión de modernidad está haciendo en la gente y la cultura local. La acción Pánico, vista de este modo, se reviste en demanda de las contradicciones del discurso gubernamental, que en un primer momento enaltece a las juventudes, pero que meses después no logra explicar ni esclarecer las masacres de Canoa y Tlatelolco. Esta situación desembocó, al mismo tiempo, en la censura a Jodorowsky y la persecución (Jodorowsky, danza) de grupos de inteligencia sobre él y su familia, puesto que como parte del programa Cultural de las olimpiadas, se promovía una estética cinematográfica “cuyo ideal fuera exaltar los ideales que deben perseguir los jóvenes en un mundo nuevo”¹⁶⁵

La periodista Elena Poniatowska, recogerá relatos orales de testigos que presenciaron las masacres de la “Plaza de las Tres Culturas”. En uno de ellos recoge la analogía de la alegría juvenil con los juegos del <<tiro al blanco>> de una feria. Esos mismos niños que asistían a la feria, son ahora como los muñecos o puestos de puntería donde se reciben los impactos de los tiros.

¹⁶⁴ Comité Organizador de los Juegos Olímpicos. 1968. “Capítulo 9. La Olimpiada cultural”.252p.[En línea] http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/libro/capitulo_9.pdf [01de octubre 2013]

¹⁶⁵ Comité Organizador de los Juegos Olímpicos. 1968. “Capítulo 9. La Olimpiada cultural”.254p.[En línea] http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/libro/capitulo_9.pdf [01de octubre 2013]

Tanto en “El Topo” como en “La Montaña Sagrada”, Jodorowsky recreará fusilamientos y matanzas colectivas, pero es en esta última donde los masacrados son sólo los jóvenes, que entre otras torturas, se disponen como cuerpo objeto sobre los que se apunta y desgarran:

“Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blancos, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son día-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satén rojo.”¹⁶⁶

Las estrategias del artificio sobre los juveniles cuerpos ejecutados, con su conjunto de cables, canales de pintura, frutales entrañas y almas colibríes – icono de la transmigración azteca- pueden asemejarse a un procedimiento de lo kitsch, como también a un sistema defensivo contra la censura, en el que el autor podría alegar, en su defensa, que se trata de representar artísticamente una ficción y en ningún momento se intenta recrear documentalmente un acontecimiento como los sucesos de Tlatelolco. Esto es arte –podría decir- y el arte pánico, símbolo: “Sólo devolviendo al cuerpo su calidad pánica podremos llegar a la existencia”¹⁶⁷. El cuerpo pánico no es un cuerpo degradado, es un cuerpo vivo que <<carnavaliza>> las entrañas de los jóvenes rebeldes, alojando en su interior frutales órganos que se esparcen entre multicolores sangres,

¹⁶⁶ PONIATOWSKA, E. 1968. “La noche de Tlatelolco”. México. Editorial ERA. 13p.

¹⁶⁷ JODOROWSKY, A. 1996. Op. cit. En: JODOROWSKY, A. Op. cit. 88p.



Figs. 94-95-96. Matanza de jóvenes.



Figs. 97-98-99. Matanza de jóvenes.

como semillas a la tierra, que sin morir en vano, alimentarán venideras manifestaciones. El cuerpo emerge como el principal punto de conflicto y ocupación del sistema en el que se conjugan muerte y transición. Donde la racionalidad médica ha visto un conjunto de sistemas y órganos, semejantes a los de una máquina, el Pánico y la subjetividad instalan un vergel. El fenómeno de lo grotesco comprende la representación de estas ambivalentes imágenes como los iconos de un rito de paso, entre una forma que termina y una que comienza a emerger, tal que un punto intermedio en el que transcurre este colapso en la imagen:

“El pensamiento grotesco interpreta la lucha de la vida contra la muerte dentro del cuerpo del individuo como la lucha de la vieja vida recalcitrante contra la nueva vida naciente, como una crisis de relevo”.¹⁶⁸ (...) “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución (...) El otro rasgo indispensable... es su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma”.¹⁶⁹

Simultáneamente a esta representación del cuerpo, en la masacre de los jóvenes, subyace el anhelo de Artaud de liberar al hombre del espacio corporal sometido al régimen y automatismo de los sistemas interiores: nervioso, digestivo, respiratorio, excretor, muscular, circulatorio, reproductor... un más allá que extrema la visión de un cuerpo subordinado a las alteraciones de la modernidad y el progreso:

“El hombre está enfermo porque está mal construido. Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animáculo que le pica mortalmente, dios y con dios sus órganos. Pues áteme si así lo quiere pero no existe nada más inútil

¹⁶⁸ BAJTIN, M.1988. Op. cit.51p

¹⁶⁹ *Ibíd.*28p

que un órgano. Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad.”¹⁷⁰

Para Octavio Paz la masacre de Tlatelolco, al igual que podría decir Warburg, representa una sobrevivencia de tiempos en el que se desdibuja la línea de la historia. Por una parte, la manifestación es interpretada como la abrupta irrupción “*del ahora*” –discurso característico del medio de performance– “por naturaleza explosivo y orgiástico”¹⁷¹, por sobre el instalado discurso político del “futuro”, hacia donde el Progreso avanza. El Ahora trae al espacio público las demandas del “placer”; la juventud reclama por algo que <<desea>> suceda en la sociedad:

“...haber opuesto al fantasma implacable del futuro la realidad espontánea del ahora. La irrupción del ahora significa la aparición, en el centro de la vida contemporánea, de la palabra prohibida, la palabra maldita: placer. Una palabra no menos explosiva y no menos hermosa que la palabra justicia”.¹⁷²

Por otra parte, si se piensa en el lugar donde aconteció la masacre, la “Plaza de las tres culturas” emerge como un nudo de símbolos en el que se entrelazan hitos la historia mexicana: la conquista, la colonia y el México moderno del mestizaje y el neoliberalismo. Para Paz estos tres <<Méxicos>> acontecieron simultáneamente durante la masacre, pareciendo nunca haber pasado, emergiendo en un constante suceso que transparentó la historia y sus símbolos. Cual lectura de Warburg, las supervivencias de la historia, se han desplegado para Paz como un fantasma, en lo que será en la siguiente década una lamentable recurrencia que brotará por Latinoamérica:

¹⁷⁰ ARTAUD, A. 1977. “Van Gogh: el suicidado por la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios”. Madrid, España. 99-100 pp.

¹⁷¹ PAZ, O. 2004. Op.cit.245p

¹⁷² Ibid.244p

“...esa tarde la historia visible desplegó, a la manera de un códice precolombino, nuestra otra historia, la invisible. La visión fue sobrecogedora porque los símbolos se volvieron transparentes”.¹⁷³

Sin duda es “La Montaña Sagrada” la cinta donde Jodorowsky explora de modo más directo esta tesis de Paz respecto a los tres “méxicos” de la catástrofe: el del pasado precolombino (curanderos de la selva, transeúntes indígenas de la ciudad), cosmos azteca arrasado por la conquista; el de la instalación de las instituciones coloniales (piezas de arte, fachadas barrocas) del orden español y el del sistema económico neoliberal (industria, estética kitsch, turistas norteamericanos que se deleitan con las masacres) instaurado a través del gobierno democrático por Estados Unidos.

Las figuras 100 a 103 corresponden a fotogramas de las escenas de un espectáculo callejero. El ladrón en tránsito por una ciudad desconocida se ha topado con una compañía de teatro callejero. Los espectadores ubicados detrás de sogas que los separan de las grandes estructuras del *show*: una gran Tenochtitlan de pirámides albas y pequeños templos a su alrededor y tres enormes carabelas que son empujadas por los artistas. Uno de ellos tiene un sombrero de copa alto con una esvástica nazi. El espectáculo “La conquista de México” es una puesta en escena de textos homónimos de Artaud escritos en 1933. El breve número muestra a las apacibles iguanas vestidas como aztecas,

¹⁷³ PAZ.O. 2004.Op.cit.292p



Figs. 100-101. Una representación callejera de "La Conquista de México". ("La Montaña Sagrada").

descansando sosegadamente sobre las pirámides sin anticipar la catástrofe que se viene. Se oyen zampoñas que dan una atmósfera de meditación a las posturas de las lagartijas aztecas. De improviso las tres carabelas impactan con la maqueta. Ahora se oyen cantos nazis. Sapos vestidos como frailes y soldados españoles comienzan a treparse sobre las pirámides, aplastando a las iguanas. Finalmente toda la maqueta colapsara. En un remedo a las ilustraciones de las Crónicas de Indias las pirámides comenzarán a verter chorros de sangre que bajaran como cascadas por las escalinatas para acabar estallando con las criaturas.



Figs.102-103. Iguanas y ranas elenco de "La Conquista de México". ("La Montaña Sagrada").

Convenciones y rebeldías en los cuerpos de la modernidad.

Desde la perspectiva de las imágenes, comprender la circulación masiva de los estereotipos corporales que se asimilan a modo de cánones estéticos en la sociedad del siglo XX -deviniendo en el XXI, ya <<volatilizados>> físicamente por las tecnologías digitales¹⁷⁴-, comenzará por un análisis de las figuras del cuerpo desarrolladas por la propaganda y la pintura de los artistas adscritos al Futurismo. Si bien desde mediados del siglo XIX¹⁷⁵, un segmento del arte ya se había mostrado adverso a las temáticas históricas y clásicas del academicismo, inclinándose por representar a los modelos marginados de la estética burguesa, esos <<otros>> para los que no alcanzan las promesas de la Modernidad, incorporando a la tradicional escena artística de su tiempo, sobre todo a los rostros y cuerpos de un campesinado en crisis; puestas en discurso de un “verismo social” que para los futuristas incitaba a una piedad artificiosa que en pleno siglo XX el progreso de la industria y el confort urbano aspiraban a erradicar, revolucionando el ritmo vital con el voltaje eléctrico, alterando los deseos y las proyecciones humanas en el emergente espacio de una naturaleza técnica de la que el hombre era su <<*Pantocrátor tekné*>>, como la “Metrópolis” de Fritz Lang. Menciona Marinetti en el “Manifiesto Futurista”:

“Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos las marchas multicolores y polifónicas de

¹⁷⁴ Véase BELTING, H. 2010. “Antropología de la imagen”. Madrid, España. Katz Editores

¹⁷⁵ DE MICHELI, M. 2002 “Las vanguardias artísticas del siglo XX”. España. Alianza Forma. 19p.

las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos...”¹⁷⁶

El discurso ambivalente del Futurismo denota un interés socialista que ensalza la imagen del obrero –como el cartelismo de Alexander Deineka- erigiéndole como un Coloso que en su evolucionada estructura corporal, alcanzada por los atributos higiénicos del Positivismo, ha cambiado el aspecto de un campesino expuesto al contacto con la tierra y el clima, al de un héroe clásico, súper-hombre máquina motor del desarrollo, el crecimiento social y de sí mismo.

“...la necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era de la técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de la revolución industrial... Pero la dirección general del movimiento fue otra; fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y el situar, en consecuencia, al hombre y a la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre.”¹⁷⁷

Dicha “higiene” se abstrae también al plano político y de género; para el primero como la justificación de la acción bélica para acabar con amenazas extranjeras que diezmen el orden y “salud” del Estado –siendo este uno de los puntos que el Fascismo adscribió a su estética-; mientras que para el segundo, el rol social del hombre lo posesionaba como un sujeto público, que puertas afuera de su hogar era el técnico que manipulaba la máquina y las armas. Progreso y destrucción, contradicciones futuristas.

¹⁷⁶ DE MICHELI, M. 2002. Op. cit.205p

¹⁷⁷Ibid.214p

“9. Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer”¹⁷⁸

No sólo la imagen del cuerpo del sujeto es alterada con la técnica, sino que ésta se torna amenaza. Esta es la catástrofe no escatológica de Jodorowsky: la del hombre depredando al hombre, la de una tecnocracia que desnaturaliza la creación. El Pánico busca lo que queda de humano en los sujetos, el fenómeno curioso de <<lo nunca antes visto>>, el verdadero fenómeno de lo humano que las ciencias no catalogarían, la experiencia de contemplar a un inasible sujeto vivo dentro del cuerpo, más allá del aspecto monumental de los cuerpos que en sus modelos casi uniformes sintetizan la ideología.

“Estoy, junto con mis semejantes (...) en los comienzos de una mutación (...) el hombre comienza a sobrepasar infinitamente al hombre (...) se convierte en lo que es: el más terrorífico y perturbador técnico (...) el que desnaturaliza y rehace la naturaleza, el que recrea la creación, el que la saca de la nada y el que, quizá, vuelva a llevarla a la nada, el que es capaz del origen y del fin.”¹⁷⁹

Si en “El Topo” los bandidos que acompañan al Coronel tienen un aspecto perezoso, cuerpos sedentarios y mediana edad, en “La Montaña Sagrada” la ciudad y los regímenes que manipulan sus sistemas, <<esculpen>> ciertas fisonomías sobre los cuerpos, en el que los de la producción están consumidos –como los ancianos obreros de la juguetería-, mientras que los cuerpos antagónicos de la seguridad, el control político y el marketing, fortalecidos, higiénicos y vigorosos. Por ejemplo: Sel es la propietaria de una industria juguetera aliada al gobierno. Para promover sus productos realiza espectáculos

¹⁷⁸ *Ibíd.* 317p.

¹⁷⁹ NANCY, J. 2006. “La representación prohibida seguido de la Shoah, un soplo”. España Amorrortu Editores España SL.



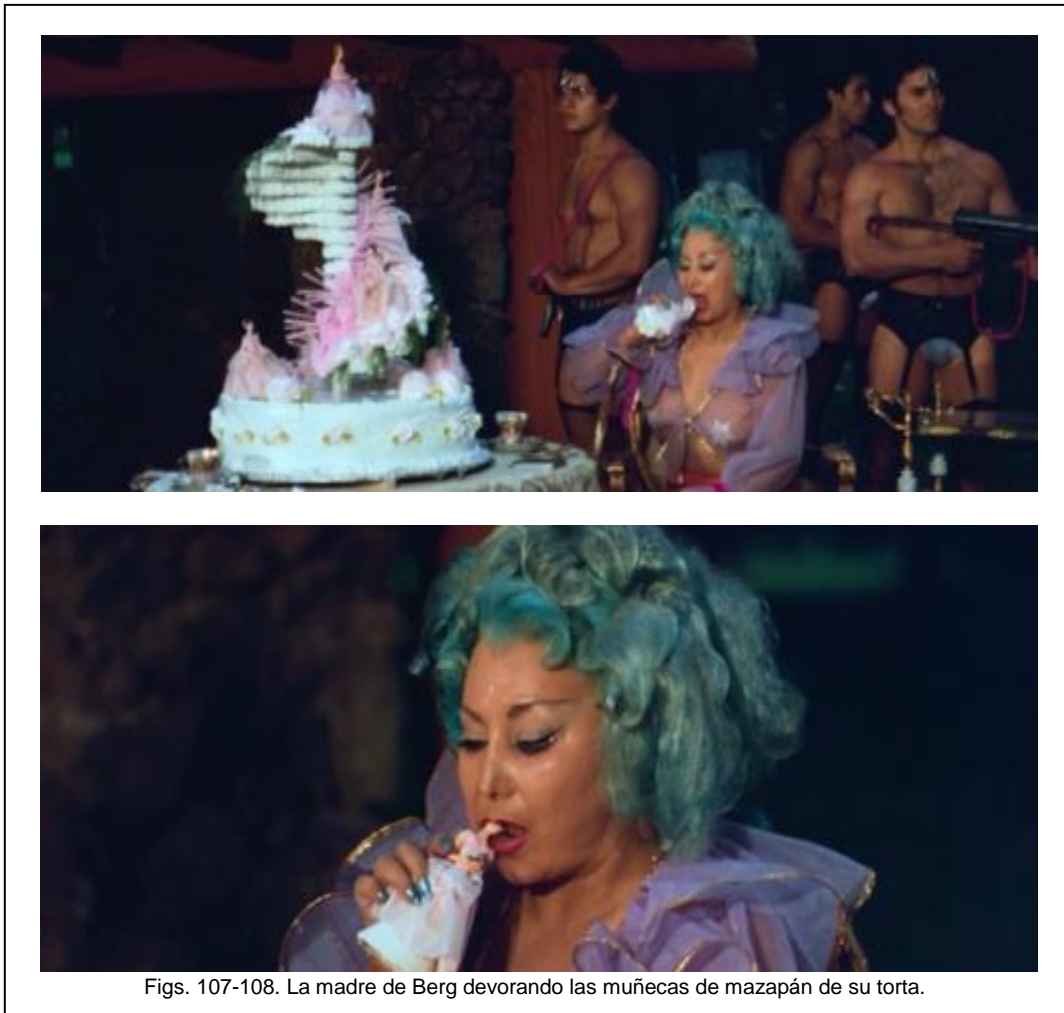
Figs 104-105. Arriba: Vestida como un clown Sel realiza espectáculos infantiles callejeros.
Abajo: Regresando a su fábrica retoma su aspecto tradicional.

callejeros y en escuelas. Cuando retorna a su planta es rápidamente vestida por sus viejos empleados, pasando de la calidez performativa de un personaje infantil al rictus seco y la rigidez marcial de una macabra empresaria. Por otro lado, Berg y su madre –con quien tiene una relación edípica- son los asesores financieros del presidente. Aunque viven en el palacio de gobierno, sus habitaciones son recreaciones de la indigencia. Convocados por el presidente a su despacho, Berg dará a conocer los resultados del último informe: “Para

salvar la economía del país debemos eliminar cuatro millones de ciudadanos de aquí a cinco años.” El presidente levanta su teléfono, entregando la siguiente orden: “Inicia las operaciones de las cámaras de gas, escuelas de gas, universidades de gas, bibliotecas de gas, museos de gas, salas de baile de gas, burdeles de gas, etc.” Tanto Berg y su madre, como también el presidente, tienen sus guardaespaldas, hombres fornidos de torsos atléticos, fisicoculturistas que superan las medidas de las esculturas de los atletas clásicos de la antigüedad. Armados, sentados a cada lado del presidente, los guardaespaldas descalzos sólo visten ropa interior. Los de Berg y su madre también están armados, pero su ropa interior está mezclada con prendas femeninas, carnavalesca transgresión.



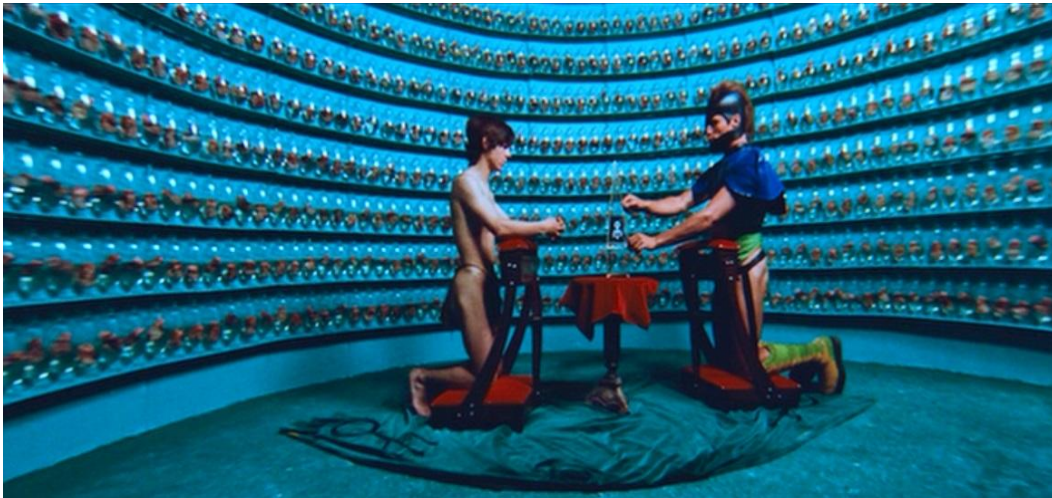
Fig. 106. El palaciego despacho presidencial.



Figs. 107-108. La madre de Berg devorando las muñecas de mazapán de su torta.

En parte, la estructura narrativa de la película recorre la filosofía del “Eneagrama”¹⁸⁰ desarrollada por Gurdjief, modelo de estudio de las personalidades, así Berg el asesor financiero está regido en su personalidad por Urano, el planeta del dios castrado; castración desarrollada en el vínculo amoroso con su madre.

¹⁸⁰ CHIGNOLI, A. 2009.Op. cit. 20p



Figs. 109-110-111. Arriba: Castración del Coronel. ("El Topo"). Centro: Ritual post castración a un iniciado en una sala de testículos. ("La Montaña Sagrada"). Abajo: Castración de Orco. ("Santa Sangre").

Las escenas de castración aparecerán con regularidad en el periodo mexicano de Jodorowsky. Luego del duelo el Topo castra al Coronel que antes de morir desangrado prefiere suicidarse, la madre de Fénix (“Santa Sangre”) castra al padre cuando lo descubre con su amante y en el último tramo hacia la Montaña Sagrada uno de los peregrinos es envuelto por la pesadilla de su castración. La amputación genital, en estos tres casos, opera como un mecanismo de castigo que podría interpretarse como la pérdida química de la virilidad, sin embargo en “La Montaña Sagrada” Axón, jefe de la policía, castra ritualmente a uno de sus iniciados, “...tu sacrificio completa mi santuario de mil testículos”. La acción deja de ser un castigo para participar de las castraciones animales cuya finalidad es alterar la masa corporal para mejorar la calidad de la carne y el peso, pero también en el transcurso de la historia se aplicó esta amputación en esclavos para mejorar su masa muscular y en los recordados casos infantiles de niños a los que se les quería resguardar la agudeza de su voz en la adultez, los conocidos castrati como Carlo Broschi, Farinelli.

Alterado el cuerpo de la policía castrada, a torso desnudo, exhibiendo la masa de su fuerza, participan de la celebrada castración número mil. Portando estandartes y formados simétricamente la puesta en escena del poder recuerda las parafernáticas apariciones públicas de Hitler bajo la escenografía Nazi. Una vez amputados los testículos serán guardados en el templo de Axón, que cual deidad ha redactado un libro de su filosofía para ser alabado.

El nazismo verá en el escultor Arno Breker¹⁸¹ al artesano capaz de plasmar los ideales del partido, visiones y valores expresados en una armónica musculatura, intimidante y titánico, el cuerpo idealizado de la raza aria. Breker para su Olimpo moderno buscaba sus modelos en deportistas de alto rendimiento. Imágenes que son desplazamientos de los cuerpos clásicos, pero que al interceptarse con el futurismo obtienen una mayor tensión muscular sobre todo un rictus característico en la representación del rostro y un peinado acorde al <<look>> masculino de la época. El Reich solicita un grupo escultórico que decore la entrada del palacio gubernamental. Ambas esculturas fueron llamadas “El Espíritu” y “El Ejército” o “El Hombre del espíritu y el Defensor del Reich”. Mientras uno con su antorcha alimenta el espíritu nacional el otro, elevando una espada, protege las fronteras del imperio en lo que sería el doble cuerpo del poder, espiritual y marcial; cuerpos de la superioridad racial. Esta obsesión por el arte griego de parte de Hitler, le hace recibir como regalo de Mussolini en 1938, cuando visitó Italia, una copia del Discóbolo para la inauguración de la segunda Gran Exposición de arte alemán. En su discurso Hitler relaciona la belleza corporal de la escultura a una medida del progreso que desea alcanzar para Alemania, convocando en este deseo las normas estéticas de la producción artística y el ideal popular:

“¡Puedan no dejar de ir a la Gliptoteca y puedan entonces reconocer cuán espléndida era la belleza del cuerpo del hombre en el pasado, y sólo podremos hablar de progreso cuando hayamos no solamente alcanzado sino superado esta belleza! ¡Puedan también los artistas medir cómo se revelan milagrosamente hoy a nosotros la mirada y el poder de ese griego Myron, ese griego que creó esta obra hace cerca de 2500 años, frente a la copia romana

¹⁸¹ MICHAUD. E. 2009. “La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacional-socialismo”. Argentina. Adriana Hidalgo Molina editora.

por la cual sentimos hoy una admiración profunda! ¡Y puedan ustedes encontrar allí la medida de las tareas y las realizaciones de nuestro tiempo! ¡Puedan todos aspirar a lo bello y lo sublime para hacer frente, en el pueblo como en el arte, a la evaluación crítica de los milenios futuros!"¹⁸²



Figs. 112-113. "El Espíritu" y "El Ejército" (1939) de Breker.

¹⁸² MICHAUD. É.2009.Op. cit.236p

Viene al caso observar también los sucesos performáticos ocurridos durante las olimpiadas de Berlín (1936) y los de México (1968), acciones irruptoras a los discursos raciales del nazismo y los Estados Unidos, respectivamente en un evento que atrae la atención internacional de los medios y donde los países sede apuestan a promoverse políticamente como exitosos y prósperos, en parte



desde el prestigio y la fortaleza de sus deportistas, como también de las imágenes país que promueven en su magno evento. En 1936 el atleta negro Jesse Owens problematiza el discurso de la raza aria, decidiendo correr descalzo en las carreras. Obtuvo 4 medallas de oro, mientras que en 1968, el también atleta y activista negro Tommie Smith, se quita las zapatillas en el podio donde recibía sus medallas y empuña su brazo derecho en el que lleva

un guante del mismo color cuando suena el himno de Estados Unidos. En abril de ese año había muerto asesinado, el premio nobel de la paz, Martin Luther King.

Los avances del progreso en Occidente han puesto en constante antagonismo la relación cuerpo/mente. Lo que se entiende por civilizado es el control que el hombre tiene sobre su cuerpo y lo que en el acontece: pulsiones, deseos, la experiencia de los sentidos. El arte de performance, sobre todo en el contexto de los 60's y 70's, viene a expresar una acción que podríamos señalar, emerge de entre las primeras fisuras del sistema cultural desgastado y sus representaciones. La Performance sale a la recuperación del espacio corporal en el que habita el sujeto:

“El proceso de civilización occidental se erige sobre el antagonismo de cuerpo y mente. Supuestamente avanza con tanto más vigor cuanto mayor es el éxito del hombre en el sometimiento de su cuerpo al control de su mente, cuanto más se abstrae de su cuerpo y cuanto más se libera de las condiciones que dicta su existencia corporal. Al final de este proceso la dicotomía habrá desaparecido y el cuerpo se habrá disuelto completamente en la <<mente>>”.¹⁸³

Manifestaciones como las de Tlatelolco o el Mayo francés ponen en duda los avances del hombre en la sociedad técnica del progreso moderno. Se muestran en la prensa como una forma caótica del orden social, sin embargo son irrupciones callejeras que cohesionan a la ciudadanía en una performance que quiebra lo que debiera ser el comportamiento de un peatón en el espacio público; antiguo espacio callejero de los carnavales, representaciones de la

¹⁸³ FISCHER-LICHTE, E. 2011. Op. cit.204p.

renovación escatológica.¹⁸⁴ El manifestante visto de esta manera querrá desde la expresión agresiva e irreverente, fundar un nuevo orden. La protesta es un síntoma del siglo XX, de los “Tiempos Modernos”

La protesta y el Pánico se asemejan como acciones. El Pánico discute con las tradiciones culturales y las formas sociales que controlan y fijan los estándares del “deber ser” de la comunidad: altera a los espectadores, trastoca los discursos y formatos cinematográficos e increpa a las religiones, entre otros asuntos. El Pánico es esa Piedra de la Locura estrellándose contra los cristales de la Razón.

“Y aunque esta parálisis del espíritu no haya existido siempre, en modo alguno se trata de algo reciente. Se ha manifestado en distintos lugares y bajo formas distintas, llamándose indiferentemente Poder, Estado, Religión, Prisión, Guerra, Deber, Haber, Regla, Ley... y qué sé yo. Todo menos confusión, que libera al hombre de su adefesio de necedades suicidas, esa bella confusión hecha a imagen de la naturaleza del electrón, que consigue ver el bosque desde cada árbol y de modo simultáneo.”¹⁸⁵

En las figuras 115-116 la policía de Axon viene entrando al callejón por donde los jóvenes vienen protestando. Las viceras de los cascos negros ensombrecen sus miradas. Traen el torso desnudo en señal de fuerza, aunque sus cuerpos no son corpulentos. Los jóvenes visten colores lisos. Traen las manos levantadas. Hacen el símbolo de la paz con sus dedos. El líder trae una fotografía del yogi Maharishi quien fuera guía espiritual de artistas tan renombrados como los Beatles¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Véase BAJTIN, M.1988. Op. cit.

¹⁸⁵ DEBENEDETTI. 2006. Op. cit. En: ARRABAL, F. Op. cit.11p.

¹⁸⁶ Allen Klein, el productor de “El Topo” y “La Montaña Sagrada”, también lo era de “Beatles” y “Rolling Stones”.



Figs. 115-116. En este montaje de "La Montaña Sagrada" al cuadro del cuerpo de policías le sigue el de los manifestantes. Las imágenes caen en un opuesto claro de violencia y pacifismo.

En su cine Jodorowsky enfrentará a los convencionales cuerpos del Progreso, con los de la discapacidad física, aludiendo con ello a la macabra tradición de los espectáculos del siglo XIX, "*Freaks Show*" que por entonces poblaron las ferias de diversiones de Europa y Estados Unidos, situando sus corporalidades en la categoría de fenómenos, denigrando su calidad de personas o sujetos dignos de la compasión, al exhibirlos en los mismos



Fig. 117. Los Beatles junto al yogi Maharishi tras una práctica de meditación trascendental. (1968).

espacios y con las mismas atenciones que los animales. Estos cuerpos objeto satisfacían el “...ejercicio arcaico y cruel de la mirada curiosa”¹⁸⁷ en los comienzos de la Modernidad, tiempos de las glorias de la razón y la técnica. Al ojo del público y la sociedad burguesa se le ayudaba a acoger las complejas realidades físicas de los exhibidos, proyectando sobre sus cuerpos fantásticas narraciones que tenían como leitmotiv las diferencias étnicas, posesionando al espectador en un nivel de superioridad racial. Eran antropófagos de tierras lejanas, princesas de tribus que estaban a punto de desaparecer, hijos del incesto y el pecado de sus padres, víctimas de extrañas y únicas enfermedades.

¹⁸⁷ COURTINE, J. 2006. “Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX”. Madrid, España. Editorial Taurus. 202p.



Figs. 118-119-120. En 1974 Werner Herzog estrena "El enigma de Kaspar Hauser". Basada en hechos reales muestra la cruel rutina de estas ferias trashumantes.

“La historia de los monstruos es también, pues, la de las miradas que se fijaron sobre ellos: la de los dispositivos materiales que inscribían a los cuerpos monstruosos en un régimen particular de visibilidad, la de los signos y de las visiones que los representaban”¹⁸⁸

Estas narraciones ayudaban a captar a las audiencias y sosegar las impresiones que pudieran llevarse ante su presencia. Los cuerpos fenómeno se vuelven una mercancía comercializable y sus shows de feria se convertirán en los hitos que fundan el mercado del entretenimiento, pues “lo monstruoso aseguraba la irrupción de lo extraordinario en la banalidad de lo cotidiano”¹⁸⁹ en una sociedad como la del siglo XIX que vivía atrapada por sus condiciones morales estos cuerpos representan los miedos morales de la sociedad que el sistema intentará normar con distintas iniciativas de higiene, salud y valores. Víctimas de estos espectáculos los discapacitados del siglo XIX y comienzos del XX, caerán para el público en la analogía de lo monstruoso

“El monstruo es el modelo poderoso, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza de todas las pequeñas irregularidades posibles... es el gran modelo de todas las pequeñas desviaciones.”¹⁹⁰

Los fotogramas de las figuras 118 a 120 corresponden a la película de Herzog “El enigma de Kasper Hauser” (1974) realizada en el mismo año que “La Montaña Sagrada”. Basada en una crónica periodística del siglo XIX, narra las desventuras de un joven que por su capacidad cognitiva diferente es abandonado en la plaza de un pueblo, llegando a caer en manos de un traficante de personas empresario de “*Freaks Show*”. Kasper, al centro de la imagen sostiene un sobre, tal como fuera encontrado en la plaza. Sus

¹⁸⁸ *Ibid.* 203p

¹⁸⁹ *Ibid.* 232p

¹⁹⁰ FOCAULT, M. 2001. “Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)”. En: COURTINE, J. Op. cit. 204p.

compañeros de espectáculo son un enano rey de una lejana tribu, un aborígen sudamericano y un salvaje oso.

Jodorowsky da especial atención a estos cuerpos en su cine, distantes del cuerpo progresista del Futurismo y los sistemas totalitarios o de los estereotipos kitsch del cine norteamericano. Son cuerpos que desafían las proporciones naturales, pasando por sobre cualquier norma. El “hombre pánico” aprende de ellos los modos en que las fuerzas naturales, con las que Pan marcha alegre, pueden determinar mutaciones biológicas y espirituales que la medicina positivista no puede prever:

“En la tradición japonesa del Origami, papiroflexia, está permitido recortar pedazos del cuadrado original. Cuando se despliega el animal conseguido, el óvulo-cuadrado ya no es un cuadrado, es una forma mutilada, alterada. Vemos por ello en el circo a enanos y a gigantes, o a mujeres con barba o monstruos angélicos que no se imponen a sí mismo ningún límite, sino que dejan obrar a la naturaleza, y se convierten en el espectáculo favorito del hombre pánico. Estas presuntas aberraciones, estos monstruos matemáticos, telepáticos, videntes, estos personajes sin persona, puesto que, en estos casos, el óvulo tiene formas no cuadradas, hacen a su sólo contacto, que el hombre pánico entre en trance y le revelan que la única posibilidad de acabar con este circo es la mutación tanto espiritual como biológica.”¹⁹¹

A su vez, para Jodorowsky los cuerpos de enanos, gigantes y tullidos evidencian cómo el arte se adscribe a la naturaleza, en la analogía de un mismo flujo creativo. Fuera de la convención, estos cuerpos estimulan la imaginación, permitiendo a los artistas acercarse a nuevos modelos y otros discursos:

“Tengo una seducción por todo lo que sea imaginativo. Por ello me gustan los gordos enormes, me gustan los gigantes, me gustan los enanos, me gustan los tullidos, me gusta todo lo que salga de la convención del cuerpo normal porque eso para mí es arte. Es la naturaleza que está haciendo alguna forma

¹⁹¹ JODOROWSKY, A. 1964. Op. cit. En: ARRABAL, F. Op. cit. 48p.

de arte. Los españoles se rodeaban de enanos; Velázquez los pintó, Goya los pintó ¿por qué? Porque excitaban la imaginación del artista. Son formas nuevas, y realmente lo que quiere el artista es salirse de lo normal, de lo que ve todos los días. Cualquier cosa nueva. Yo le encuentro mucha belleza. A estos personajes que llaman monstruos, yo les diría seres diferentes.”¹⁹²

Jodorowsky da a sus lisiados una fuerte significación simbólica, asociada la más de las veces a una perfección de las virtudes encarnada en estos personajes. Similar al motivo de Víctor Hugo para su jorobado de *Notre Dame*. Un par de estos personajes en “El Topo” nos remiten al emblema CLX de Alciato “MVTVVM AVXILIVM” (“ayuda mutua”) en el que un ciego lleva sus hombros a un cojo, así cada uno presta al otro lo que le falta. El ciego ve gracias a los ojos del cojo quien le va indicando el camino al pueblo. Jodorowsky recoge este emblema haciendo una composición nueva: un manco lleva en su espalda a un hombre sin piernas, prestando este sus brazos al que puede caminar.

El argumento de “Santa Sangre” desarrolla el tópico de los “Freaks Show” con escenas que muestran cuerpos que actúan como fenómenos circenses y espectáculos de lucha libre. Luego del trauma que le causó ser testigo de la muerte de sus padres, donde Orco –lanzador de cuchillos del circo- es castrado por la madre y ella sufre la amputación de ambos brazos, Fénix es encerrado en un hospital psiquiátrico. Su enajenación mental lo llevará a creer que escapa con su madre, quien trabaja en un teatro como uno de los números de varieté.

¹⁹² DOMINGUEZ, E. 1980. “Alejandro Jodorowsky”. En: JODOROWSKY, A. Op. cit.229p.



Fig. 121. Emblema CLX "MVTVM AUXILIVM". Alciato.

Como hemos visto en capítulos anteriores, es particular lo que está ocurriendo con las imágenes del cuerpo y la forma de romper con los estereotipos fuera del cine comercial -especialmente en el italiano- durante el contexto de la producción fílmica de Jodorowsky en México. Pasolini halla en la pintura del maestro del Barroco Caravaggio, un manejo excepcional de la luz que encuentra a esos cuerpos que estaban –entre sombras- fuera de los cánones convencionales del arte y sus normas. Su cine, como el de Jodorowsky, combina en su reparto a actores y personas comunes que en sus relatos costumbristas –*Accatone*, *Mamma Roma*, *La Ricotta*” y la trilogía de



Fig. 122 Los custodios del primer maestro del revólver.

la vida, entre otras- llevan a la pantalla el lenguaje y los gestos de la cultura popular, que corría el riesgo de uniformarse con la influencia de los medios de comunicación, en lo que llamó el “genocidio cultural”. Dirá Pasolini:

“inventó una nueva luz: sustituyó la luz universal del Renacimiento platónico por una luz cotidiana y dramática. Tanto los nuevos tipos de personas y de cosas como el nuevo tipo de luz, Caravaggio los inventó porque los vio en la realidad. Se dio cuenta de que a su alrededor -excluidos por la ideología cultural vigente desde hacía casi dos siglos- había hombres que no eran horas del día, formas de iluminación lábiles pero absolutas, que nunca habían sido reproducidas y al haberse alejado cada vez más del uso y de la norma, habían acabado siendo escandalosas y, por lo tanto, olvidadas. Tanto que probablemente los pintores, y en general los hombres hasta Caravaggio probablemente no las veían siquiera.”¹⁹³

Junto a las ferias de “*Freaks Show*” aparecen los espectáculos de “Zoológicos humanos”. Los cuerpos fenómenos se exhiben para pedagogizar a las masas otorgarle sentido y razón a las políticas colonialistas, porque “el cuerpo normalizado es el de la urbe”¹⁹⁴ y son los logros de esas sociedades “superiores” los que deben llegar a todo el mundo, para que una vez, saliendo del “primitivismo”, entren al fin en las costumbres racionales del *modus vivendi* de la Modernidad:

“Estas personas de otras partes del mundo se vieron obligadas primero a ocupar el lugar de que los europeos ya habían creado para los salvajes en su propia mitología medieval; después, con el surgimiento del racionalismo científico, los <<aborígenes>> en exhibición fungieron como prueba de la superioridad natural de la civilización europea, de su capacidad de ejercer control sobre el mundo <<primitivo>> y extraer conocimiento de él, y, en última instancia, como prueba de la inferioridad genética de las razas no europeas.”¹⁹⁵

¹⁹³ PASOLINI, P. 1999. “La luz de Caravaggio”. [En línea] <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=30> [Consulta: 03 Noviembre 2013]

¹⁹⁴ COURTINE, J. 2006. Op. cit. 233p.

¹⁹⁵ FUSCO, C. 1994. “La otra historia del performance intercultural”. En: TAYLOR, D y FUENTES, M. Op. cit.317p.

Los conceptos de superioridad y otredad pueden ya distinguirse en el cine con el cortometraje de Georges Melies “Viaje a la luna” (1902) donde una sociedad científica ha logrado concebir una nave capaz de llevar la primera expedición humana a la luna. En su primera exploración lunar los hombres son sorprendidos por un grupo de extraterrestres saltimbanquis quienes los capturan llevándolos ante su rey. Sin mediar diálogo alguno, sin realizar un gesto de cortesía o bien hacer señales de manos, uno de los hombres ataca al rey haciéndole estallar. Para los hombres de ciencia lo distinto reviste peligro, por tanto merece desaparecer, ser exterminado. Cuando logran escapar uno de los habitantes de la luna se toma de la nave y se precipita a la tierra junto a ellos. En pleno contexto del auge de los espectáculos de “*Freaks show*”, el extraterrestre es exhibido amarrado en el desfile que conmemora esta primera aventura humana en la luna.

En el contexto de la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América (1992), los artistas de performance Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña realizan la acción “*Two amerindians visit...*” en distintos espacios de Estados Unidos y Europa. Museos y plazas acogen la jaula en la que se exhiben dos representantes de una cultura centroamericana recientemente descubierta. Retomando el concepto de los zoológicos humanos del siglo XIX y XX los artistas abordaron la mirada de la otredad como un dispositivo político que se integra culturalmente en la subjetividad social

“La performance fue abordada como un experimento con el que los artistas pretendían demostrar la tesis de que el mero acto de percibir a otro es ya un acto político, y la de que en las culturas occidentales la mirada sobre los otros –



Figs. 123-124-125. Tres fotogramas de "Viaje a la luna" (1902) de Melies. Arriba: La expedición conoce al gobernante de la luna. Centro: Los extraterrestres protestan por el escape de los hombres. Abajo: Un extraterrestre es exhibido en un desfile de bienvenida.

y sobre uno mismo- está todavía hoy determinada por el discurso colonialista.”¹⁹⁶

Los gestos y acciones que realizaban al interior de la jaula incluían ideas del comportamiento que la cultura occidental esperaba de unos “incivilizados”. Esta atención a lo gestual dejaba al público en la duda de que si lo que estaban viendo era una ficción o la realidad. La institución museal sumaba a la acción textos curatoriales que semejaban ser estudios antropológicos y geográficos de la extraña cultura.

“A partir del ejemplo de *Two Amerindians Visit...* se ha mostrado la fuerza transformadora de la mirada sobre el otro. Es capaz de reconocerlo como cosujeto o degradarlo a objeto, puede atribuirle identidades, vigilarlo, controlarlo, codiciarlo.”¹⁹⁷

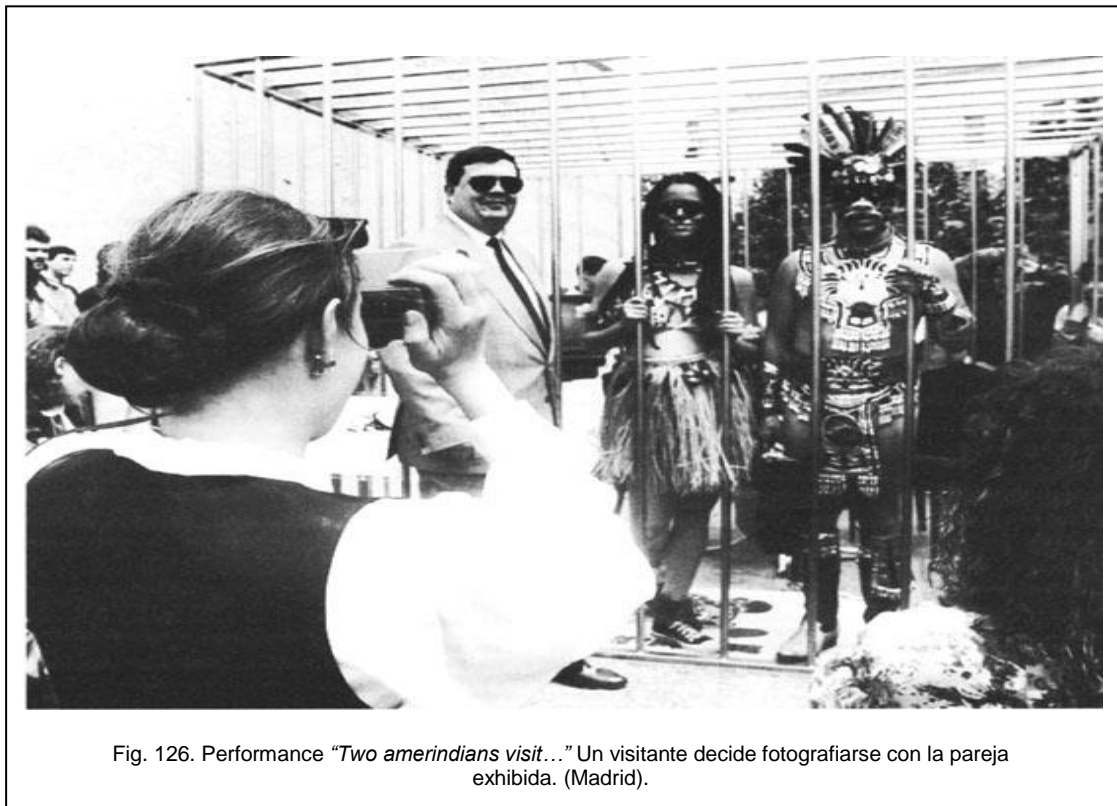


Fig. 126. Performance “*Two amerindians visit...*” Un visitante decide fotografiarse con la pareja exhibida. (Madrid).

¹⁹⁶ FISCHER-LICHTE, E. 2011. Op. cit.90p.

¹⁹⁷ *Ibid.*124p.

Esta visión del cuerpo de los otros se desarrolla también en la narrativa pánica de Jodorowsky. En “El Topo”, los habitantes del pueblo en el desierto, visten a la usanza del siglo XIX, también con sus prejuicios y sus miedos. En un cerro vecino han ocultado a los hijos de sus incestos bajo túneles, sin dejarles ver la luz. Viven hacinados y en el más pleno abandono. A pesar de ello han desarrollado una subcultura pagana, que durante años rindió culto al cuerpo dormido del Topo moribundo, que revive al beso de una de sus devotas. Este hecho marca la transición del cuerpo del Topo, pasando de un cowboy vengativo a la performatividad del cuerpo de un santo que se comprometerá con liberar a la población del cerro. Pero las buenas intenciones acaban: cuando llegan al pueblo son fusilados por la población que ve proyectados en sus cuerpos una amenaza al orden y el progreso, a la vez que el recuerdo de sus pecados. La deformidad moral es peor que la física. Este descenso frenético de los túneles de la montaña por la algarabía que provoca la liberación, como el fusilamiento de los lisiados nos remite al descenso cinematográfico más icónico: la escalera de Odesa en “El acorazado Potemkin”. Los discapacitados, entre la multitud que fue acorralada por el ejército del Zar, no logran tampoco ganarse la piedad de los soldados.

Tanto el espectáculo como la medicina teratológica se apropiaron de los extraordinarios cuerpos fenómenos. En parte para salvarlos del abuso comercial, pero por otro lado, para hallar en su biología respuestas que dieran cuenta de los estados de “incultura”, en un sentido darwiniano. El caso de Joseph Merrick (1862-1890) –llevado al cine por David Lynch en “El hombre elefante”-, por ejemplo, lo sitúa en dos escenarios que lo convierten en

espectáculo de la curiosidad, la feria y la medicina. El advenimiento de la Primera Guerra Mundial irá mermando esta industria de explotación de la discapacidad, al ser las tecnologías de la guerra, y no los castigos morales o las



Figs. 127-128. Una multitud desciende libre y frenética el cerro camino al pueblo donde serán fusilados.



Figs. 129-130-131. Escenas de la escalera de Odesa en "El acorazado Potemkim". Eisenstein. (1925)



Fig.132. Lisiados de guerra". (1920) Otto Dix. New National Gallery, Berlin.

historias fantásticas, las que mutilen el cuerpo de los soldados de las trincheras.

La aparición de estos cuerpos fenómenos en las catástrofes del cine de Jodorowsky, puede ubicarse a modo de transgresión de los estereotipos que los determinan como estéticos. Si las estructuras del mundo han llegado a su fin, entonces la marginalidad, las situaciones que transcurren en los bordes se hacen presentes, entre otros signos, con estos cuerpos. "Santa Sangre", al final del ciclo de su cine mexicano, es el discurso visual más cercano al sentido espiritual y metafísico de estos cuerpos. Concha es la líder de una secta que rinde culto a una joven mutilada, víctima de una violación frustrada. Religión que brota de la sangre de una niña mestiza.

El dueño del terreno donde se levanta el templo a Lirio (la santa manca) ha venido con una retroexcavadora y la policía a recuperarlo. Los policías se enfrentan a los fanáticos religiosos, empujando la reja y disparando al aire. Una limusina se estaciona fuera de la iglesia. Los fanáticos cantan:

*“El fin del mundo se acerca ya.
Toda esperanza se acabará.
Ya las señales se están cumpliendo.
Se están cumpliendo como escrito está.
Querido amigo, Lirio te llama.
No hagas rudo tu corazón.
Ríndete a Lirio,
dale tu alma
y tendrás parte en la resurrección.”*



Fig.133. Concha resguardando la entrada a la iglesia de su secta.

Ha llegado el obispo a mediar entre el empresario y la secta. Concha le muestra el interior del templo que se levantó en el lugar donde la mártir murió, tras ser mutilada y abusada. Con su supuesta Sangre se ha hecho una gran pileta. El obispo acusa a Concha de hereje. El obispo ordena la destrucción. El falso templo de latas y cartones, imitación de iglesia barroca, se viene abajo.

Lirio es la santificación de un cuerpo popular cuando las representaciones de lo sagrado parecen haberse desgastado. En las cuatro películas analizadas siempre la iglesia católica se ha relacionado a la dictadura, la indiferencia ante las masacres y la caducidad de su mensaje. Ante esta pérdida de la fe, las fuerzas de Pan permiten la emergencia de una santa fuera de los cánones tradicionales: no se le conoce una vida devota, es una adolescente mestiza abusada, no es una virgen, es una imagen sin aura ni portentos, un cuerpo común en el lugar de su *pathos*.



Figs. 134-135-136. Los retablos de Lirio.

CAPÍTULO III: REALIZAR UN CINE PÁNICO

Un lenguaje de símbolos y gestos.

Lo que fuera para Artaud el planteamiento de una filosofía teatral (“Teatro de la crueldad”), que nunca llegó a concretar en una puesta en escena, se vuelve para Alejandro Jodorowsky un aliciente para experimentar el lenguaje estético propuesto por el teórico, pudiendo cruzarlo con una variedad de medios de su interés. Revisábamos en el capítulo I estos encuentros entre las características <<cruelles>> y las pánicas, en especial desde los tópicos del lenguaje, la violencia y el ritual. Ya a finales de la década de los 60’s, cuando Jodorowsky filmaba “Fando y Lis”, las artes escénicas –en especial EE.UU y Europa- venían ensayando nuevas propuestas de dirección, espacio escénico y gestión de los recursos corporales del elenco. Por ejemplo, actores profesionales y aficionados ocupaban ahora espacios públicos, más allá de la estructura formal del teatro, irrumpiendo la cotidianidad de la calle con sus performances; como Jodorowsky había hecho junto a Enrique Lihn en sus acciones poéticas y las visuales con Nicanor Parra. Recursos de la pantomima asomaron también con más fuerza dando pie a escenas que recurrían a los signos corporales para reemplazar casi todos los códigos verbales. La renuncia en México de Jodorowsky –agotado de la técnica mimética- a la compañía de mimos de Marcel Marceau, marcó un hito que lo distanció de la dedicación exclusiva a

este recurso, que con el pasar del tiempo se convirtiera más en una técnica de entrenamiento de la conciencia corporal que en un lenguaje autónomo, patrimonio que explotó excepcionalmente el mimo francés.

La postvanguardia teatral del momento –generación de postguerra en un contexto de Guerra Fría- estaba en cierto modo probando, gracias a la eficacia en la que se convirtió integrar al lenguaje escénico nuevos medios, la visión de Antonin Artaud, ahora que la representación se veía nutrida de las imágenes de las vanguardias artísticas, el auge de los estudios de psicología y la emergencia del acercamiento a cosmovisiones (especialmente rituales) de culturas ancestrales observadas como modelos periféricos, disidentes al modelo económico imperante en Occidente.

Artaud sintió también una especial atracción por la cinematografía y las posibilidades que brindaba de actualizar los lenguajes de la representación, del mismo modo en que Jodorowsky se ha permitido desarrollar sus discursos estéticos en variedad de medios como la poesía, la pantomima, el teatro, el cómic o la novela, siendo esta curiosidad la quintaesencia, que a modo de muñecas rusas integra entre sí conformando su particular obra. Para Antonin Artaud es necesario este exceso en el cine, temas extraordinarios en composiciones grandilocuentes que exploren los rincones abstractos del alma humana, poniendo en crisis las condiciones que conforman a los sujetos (sus personajes). En las cintas analizadas estos son rebasados por los extraordinarios acontecimientos catastróficos que les rodean en la devastación de sus mundos de sentido y con ella las instituciones (familia, iglesia, política,

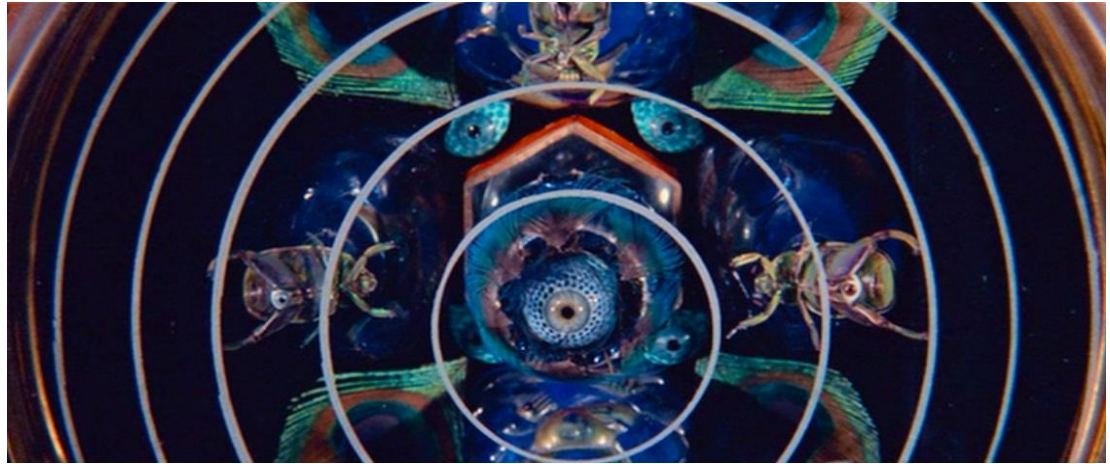
etc.) que configuran los valores sociales. A punto de ser borrados en sus egos, perdiendo sus cualidades de personajes estereotípicos, pasan a convertirse en cuerpos de conciencia, operando desde un estado alterado y natural (estado pánico), transitando instintivamente entre ruinas. La estética de una propuesta cinematográfica para Artaud -y muy bien considerado como elemento del cine pánico- se sustenta en el equilibrio del objeto (tema) con el poder de acción; acción desde los acontecimientos de una escena hasta el efecto que se espera provocar en los espectadores. Ya mencionamos anteriormente el deseo del teatro y cine pánico por remover las conciencias de la audiencia, desde la alteración de su percepción, a través del uso de símbolos, carencia de guiones lineales, montajes subjetivos e intelectuales, por nombrar algunos de los elementos que más confusión provocan en la audiencia al ver cada película.

“...el cine necesita de los temas extraordinarios, los estados culminantes del alma, una atmósfera de visión. El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Cuando el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta. (...) El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por todo esto, el objeto del film no puede ser inferior a su poder de acción, y debe participar de lo maravilloso”.¹⁹⁸

El cine pánico compone la estética de la catástrofe, en especial, desde un ámbito mítico, considerando; en primer lugar, la figura y atributos de Pan que constituyen el nombre del movimiento que conforman Fernando Arrabal y Roland Topor; en segundo lugar la reinterpretación de ritos y elementos místico-religiosos diversos (alquimia, chamanismo, orientalismo, cristianismo, tarot,

¹⁹⁸ ANTONIN, A. 2010. “El cine”. México. Alianza Editorial.

etc.); y tercero una pseudo-escatología que atraviesa transversalmente las historias. Estos préstamos nos ubican por instantes en determinadas temporalidades que transgreden la línea progresista de la historia, al alternar en las escenas de una misma película objetos, por ejemplo, del arte colonial, símbolos nazis, citas iconográficas a pinturas y cine del surrealismo, entre otros elementos que hemos analizado. En “La Montaña Sagrada” nos ubicamos, a momentos, en la contemporaneidad reconociendo en las imágenes la masacre de los estudiantes en Tlatelolco (ocurrida unos años antes de la filmación de las escenas), luego de haber visto formaciones masivas de policías que aluden a las ceremonias de la Alemania nazi, y un espectáculo callejero sobre la conquista de México con el colapso fatal de una civilización. La catástrofe pánica conglomeraba elementos, haciéndonos perder, al igual que los personajes, las referencias espacio-temporales: mientras estamos intentando completar el sentido de una escena en la que no hay diálogos, el personaje pasa al lado de una copia de la Venus de Milo (“Fando y Lis”) que nos lleva por un momento a enlazar nuestros conocimientos de la cultura clásica y lo que sabemos de aquella escultura, para en la siguiente escena, ver un Papa amamantando de una indígena. Es el lenguaje del mito que opera mediante símbolos y que en esta operación de reunir una heterogeneidad de objetos, actúa como una provocación al guión verbal y lineal del cine. Nos asalta un <<terror repentino>> (producto del fauno) que desborda la conciencia al no poder completar la interpretación de la escena. Se cae en la impaciencia de no encontrar todas las



Figs. 137-138-139. Arriba: El Topo y su amiga entran al pueblo. Centro: Un detalle de la colección de altares del alquimista. ("La Montaña Sagrada"). Abajo: Las gallinas picotean un brazo dentro de un piano. ("Santa Sangre").

piezas del *puzzle* y de que no se puede acceder al sentido total, porque ese sentido no es sólo uno.

“El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiene progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos”.¹⁹⁹

Las figuras 137, 138 y 139 pertenecen a fotogramas de distintas películas. En esta selección podemos reconocer modos de citar iconográficamente objetos o referencias gestuales a símbolos reconocibles por su alta reproductibilidad en distintos formatos. La figura 137 corresponde a la escena en que el Topo, convertido ahora en un redentor de los lisiados que están encerrados en las cavernas, llega al pueblo junto a su más fiel devota para reunir fondos que le permitan cavar túneles hacia el exterior que den una salida a los prisioneros. Llevarles la luz. Hace su entrada sentado sobre el lomo de un asno, como Cristo llegando a la sagrada Jerusalén. Junto a su amiga comenzarán trabajando como comediantes callejeros, interpretando pequeñas rutinas circenses de payasos y malabarismo. La entrada entonces pierde su cualidad cristiana y redentora, integrando sobre todo su carga de sentido ridículo o hasta humillante, al ser los bufones de un pervertido pueblo que no es ninguna <<Tierra prometida>>. La imagen se ha compuesto del sentido cristiano del asno, como del gesto humilde y ridículo de la pareja de comediantes. El siguiente fotograma (fig. 138) aparece en los créditos

¹⁹⁹ ANTONIN, A. 2010. Op.cit.

introdutorios de “La Montaña Sagrada”. Se muestran una serie de objetos esotéricos y de culto religioso, parte del gabinete de curiosidades que el alquimista posee en su torre: cajas que son altares, figuras que recrean las etapas de la alquimia, dragones y chakras. En la imagen el detalle de un altar con ojos, escarabajos y plumas de pavo real. Finalmente, el fotograma de la figura 139, pertenece a una alucinación de Fénix en su casa. Bajo la tapa del piano que imagina toca con su madre, aparece el brazo amputado de ésta picoteado por gallinas. Este es otro modo de composición simbólica con objetos característicos de la estética pánica cinematográfica. Combinar elementos dispares, a modo surrealista, para provocar en la recepción interpretaciones variadas que recaen recurrentemente en apoyar aspectos psicológicos traumáticos de los personajes. El fotograma nos refiere a los pianos surreales de Buñuel en *“Un chien andalou”* que bajo sus tapas traen dos corderos sacrificados.

En la disposición de objetos y gestos simbólicos, Jodorowsky encuentra en el lenguaje y la técnica cinematográfica, posibilidades de provocación que no son realizables de igual modo en un escenario de teatro. Por ejemplo: los encuadres de la fotografía permiten a todos los espectadores de una sala de cine acceder a los mismos detalles, no importando su ubicación en la sala, más distante o más próxima a la representación. El cine permite potenciar las imágenes a

escala ampliada, sacudiendo los espíritus con mayor furor, como habría aludido Antonin Artaud, sumergiendo a los espectadores en un “estado pánico”²⁰⁰:

“Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento”.²⁰¹

Componer mensajes a través de símbolos, es un recurso poético por excelencia. Al sumar en las historias esta serie de elementos, Jodorowsky está operando como un poeta que hace cine, cual Cocteau. A la vez que un lenguaje compuesto en gran medida por objetos, referirá en una estética de la catástrofe a una pérdida, a una caída de los significados convencionales de la comunicación. El verbo en el cine pánico es más un gesto en la piel, una reacción corporal, porque la realidad en la que transcurrían las interacciones se desintegró. El símbolo entonces vendrá a completar lo que ya no se puede volver a nombrar.

“...recurrir al lenguaje, a las figuras, a los tropos, a las imágenes que completan ausencias en una realidad que hasta hace poco parecía empastada de sí misma. Se trata de la dimensión poética del lenguaje”.²⁰²

Jodorowsky llega al cine con un abultado currículum de dirección teatral, dramaturgia mímica y experimental, además de los “efímeros pánicos” (*happenings*) que continuaba desarrollando en paralelo a la filmación de sus primeros tres largometrajes en México. Su amplia experiencia en el lenguaje

²⁰⁰ “El pánico está más allá de una experiencia estética. Se refiere a un estado. Estado en el que los artistas crean sus obras, y el estado en el que el público se sumerge por la obra”. (Traducción del autor). GAUVIN, F. 2011. “La confusion chez Arrabal: exploration des labyrinthes dans *Fetes et rite de la confusion*”. *Maitrise en études littéraires*. Université du Québec a Montreal. 7p.

²⁰¹ ANTONIN, A. 2010. Op. cit.

²⁰² ROJAS, S. Op. cit. 37p.

corporal da a su cine una de las características esenciales: los recursos del gesto por sobre los de la palabra. Los atrevidos “actos poéticos” que realizara en su adolescencia con Enrique Lihn por las calles de Santiago, hasta los más elaborados y agresivos “efímeros pánicos” de México y Francia, que incluyeron muchas veces sacrificios de animales, emergen como lenguaje de performance en la dirección de actores. Muchas escenas transcurren en un sólo cuadro al que los actores entran, desarrollan el conflicto y se retiran. Jodorowsky explota la naturalidad de los intérpretes (profesionales y aficionados) para el funcionamiento de la escena. Al igual que el performance, les presenta un conflicto y los hace entrar a cuadro a improvisar entre ellos o con objetos. Deja que sea el cuerpo el que narre, sometiéndoles a interactuar con elementos efímeros que no permiten, en las repeticiones, reproducir una escena igual a la anterior: Fando es sepultado con tierra, las abuelas lujuriosas exprimen duraznos, el Topo se cubre en miel, los estudiantes de Tlatelolco son chorreados y baldeados con tintas rojizas. Jodorowsky incita a la emergencia de las pulsiones retenidas de los intérpretes, esperando naturalidad. Genera experiencias en las que <<vivan>> los tópicos pánicos (lujuria, terror, instinto), descartando el gesto mimético. En los cuerpos de los intérpretes se debe concretar el *pathos* pánico; traer de la pura abstracción los <<nudos>> interiores, psicológicos e espirituales, el desplome de un orden valórico. Demostrar la existencia en el hombre de una realidad caótica, impulsiva y bestial. El intérprete no está en la máscara. La emoción transcurre en todo el



Fig. 140. Alejandro Jodorowsky. Fotografía de Alfredo Molina Lahitte. Santiago. 1953.

cuerpo, no se remite exclusivamente al rostro. Sólo una fórmula expresiva de gesto grotesco puede desarticular el orden establecido, sólo un sátiro venido del mundo pagano puede ir al asalto de las normas y costumbres de la tradición, mofarse de la política, las religiones y la burguesía, permitirse ser hereje y rebelde.

Las figuras 141 y 142 corresponden a una sintética secuencia de *tableaux vivant* en “La Montaña Sagrada”. Se trata de una reinterpretación pánica de la escultura “La Piedad” de Miguel Ángel. El ladrón (que duerme sobre la “virgen”) ha conocido en su incursión por la ciudad a un grupo de comerciantes que elaboran y venden <<recuerdos>> cristianos para turistas. Al verle les ha parecido semejante a Jesucristo y deciden llevarlo engañado a la bodega donde realizan las piezas. Habiéndose dormido, luego de embriagarle, obtienen un negativo de su cuerpo que permite construir el molde del Cristo en la cruz. La virgen es representada por uno de los vendedores que se ha travestido. Lleva una peluca de cabellos rubios, los labios pintados en rojo y sombra de ojos que combinan con su tocado celeste. No se ha afeitado. El ladrón abatido por el tequila descansa en sus piernas emulando a la escultura, luego de haber servido como negativo para el molde. Durante unos segundos se mantienen en esta posición. El artesano le mira piadoso como lamentando el total extravío del extraño. Luego le hace beber más, alegre de poder brindarle un remedio. Una vez que todos se han dormido el ladrón despertará hallando cientos de copias (fig.143) de su imagen por toda la bodega, semejando al Cristo yacente. Encolerizado las destruirá y golpeará a los mercaderes.



Figs. 141-142-143. *Tableaux vivant* de "La Piedad" de Miguel Ángel bajo una lectura pánica. Abajo: Reproducciones de Cristo en la cruz.

El código pánico ha <<satirizado>>, en primer lugar, la sacralidad de la obra con gesto hereje, pero en segundo lugar, le ha dado una interpretación crítica, a modo grotesco, capaz de subvertir el significado, yendo mucho más allá de la ridiculez humorística. La escena es una metáfora de la reproducción de lo sagrado, la banalidad y el quiebre de aura del arte religioso. Convertido en toscas piezas *kitsch* el modelo de Cristo grita dolido el encuentro con las ahuecadas imágenes. Es la catástrofe de un vacío espiritual. De dioses caídos en las cosas. Del culto a un fetichismo chabacano.

La recurrencia de los elementos simbólicos y los gestos como recursos constitutivos de esta estética catastrófica, denotan una preocupación de Jodorowsky por componer imágenes a modo teatral: un espacio abierto como un escenario (el desierto, la selva, las ruinas) en el que se distribuyen elementos y personajes que componen sus pequeños espacios con mínimos artefactos, semejantes a escombros de una catástrofe. A la ausencia de diálogos extensos (a excepción de “Santa Sangre”) la riqueza de gestos y objetos. El lenguaje metafórico de la imaginación emplaza a todo raciocinio. La imagen vence a la palabra²⁰³

“...la necesidad de interpretar la realidad como un todo del que la imaginación también forma parte, la realidad física o real y la realidad imaginada fusionadas en una verdadera realidad”.²⁰⁴

El cine de Jodorowsky desvía²⁰⁵ lo que imita. Realiza préstamos iconográficos, pero para levantar sospechas de aquellas referencias, para

²⁰³ FREIXAS, R. “Jodorowsky seminal”. “Revista de cine”. 2007. Barcelona, España. (370).

²⁰⁴ MOLDES, D. Op. cit. 13p.

²⁰⁵ LAROUCHE, M. 1985. “Alexandro Jodorowsky: Cineaste Panique”. Canadá. Presses de l’Université de Montréal.

indagar también en ellas los posibles conflictos-nudos que lee en sus posturas, como revelando intenciones secretas. Escudriñar el reverso de los iconos, es ir bajo su piel, para derrocar las lecturas hegemónicas que se han realizado sobre ellos, como en el caso de “La Piedad”.

El cine pánico de Jodorowsky se presenta como un texto plurifilmico²⁰⁶ al sincretizar, no sólo una serie de préstamos de la cultura cinematográfica, sino que especialmente medios artísticos –búsquedas particulares de la trayectoria del multifacético director- y de la historia del arte. Este ensamble no debiera apreciarse como una arrogancia que categorice de <<ambicioso>> al cine de Alejandro Jodorowsky, más bien debiera considerarse como una característica más de la composición de su particular estética de catástrofe: la desmesura de la imagen.

En el siglo XVI, pleno Barroco de Italia, Cesare Ripa publica su obra “*Iconologia. Descrittione dell'Imagini universali*” (1593). Elabora una extensa y erudita lista de conceptos con su respectiva descripción iconográfica, acompañado por emblemas. Complementando el estudio anterior de Andrea Alciato (1531) considera otro significado al dios Pan que se aproxima al “*VIS NATVRAE*” (fuerza de la naturaleza): Pan es el emblema del MUNDO. Reúne en su cuerpo antropomórfico elementos cósmicos y naturales. En su categoría totalizante, Pan puede darse a entender en todos los lenguajes, pero dominará con divina maestría el idioma inconsciente de los deseos que transcurren auténticos en el gesto.

²⁰⁶ *Ibid.*



Fig.144. Emblema "MUNDO". Ripa. (1593)

Conclusiones

Abordar desde la disciplina iconográfica el ciclo mexicano del cine de Alejandro Jodorowsky, permite reconocer un motivo transversal a todas sus películas, que junto con configurar una estética –concebida bajo determinadas fórmulas iconográficas-, da a la obra una coherencia que hace posible aunar las cuatro cintas (“Fando y Lis”, “El Topo”, “La Montaña Sagrada” y “Santa Sangre”) y someterlas a un estudio crítico riguroso: la catástrofe. Este motivo opera en las imágenes bajo distintos sustratos de lectura que dan cuenta de una red programática del movimiento Pánico, ambiciosa en su construcción, pero que sin embargo logra concretarse en cada película con distintos resultados: sustratos críticos a las condiciones socio-culturales de Latinoamérica, a desavenencias con el contexto político que las promueve y las convenciones simbólicas de la tradición histórica, donde además los aspectos biográficos y la nutrida trayectoria artística del director están dispuestos en la composición de las imágenes para enfatizar sus mensajes con los distintos medios y temas en los que se interesó. Pero este discurso totalizador del hombre, visto en su sistema contemporáneo de orden, más allá de parecer un reto artístico, se vuelve expresión lógica de un movimiento que justifica su acción expresiva en la figura mitológica de Pan, dios de fuerza cósmica que estudiado desde la tradición iconográfica de los emblemas, sintetiza su sentido simbólico en el concepto de “Mundo”. Desde este antecedente el Pánico podrá entonces

recurrir a una diversidad de iconos y medios, sin que parezca accidentalmente recargado en su lenguaje, para representar un mundo colapsado por la catástrofe. Sobreviven en sus personajes *pathos* expresivos que remiten a emblemas de Pan donde se denotan sus atributos impulsivos: la lujuria, el terror y el instinto de la fuerza natural que funde lo humano con lo bestial. Tales gestos se incorporan a toda la acción corporal de los actores, desmesurando las condiciones habituales del comportamiento para recrear escenas que muestran la entrada de los personajes a un estado en el que se funde con sus cuerpos el fantasma del fauno.

La experiencia de Jodorowsky con el lenguaje visual de los símbolos radica en su trabajo como mimo, director teatral e ilustrador y guionista de historietas. El primero, al no depender de las palabras para representar sus conflictos, debe ser altamente sintético para lograr mensajes concretos, por lo que recurrir al símbolo –ya sea en gestos, iconos u objetos- le será un recurso bastante efectivo en su “Teatro Mímico” y colaboración con Marcel Marceau. Mientras que la dirección teatral en México le llevó a experimentar con el concepto de “ritual” para construir corporalidades y escenografías que abrieran la recepción a interpretaciones más complejas. El lenguaje de la historieta necesita de recursos simbólicos para hacer efectivo su mensaje en poco espacio.

La calamidad y el desconcierto de la catástrofe se abordan en los espacios de las distintas historias, a través de préstamos a elementos iconográficos que otorgan una condición anacrónica al desastre representado. La catástrofe opera aglutinándolos dentro del cuadro, en el que pueden hallarse desde elementos medievales, hasta del cine y las artes visuales contemporáneas. En la

composición estos recursos se encuentran en espacios generalmente vacíos donde pueden ser rápidamente reconocidos. El aislamiento de estos elementos otorga teatralidad a los objetos, semejante a estar siendo iluminados por una luz cenital que llama nuestra atención sobre determinado punto de un escenario durante una función. La catástrofe del cine de Jodorowsky desenmascara el posible estado de teatralidad en el que se desarrolla e interactúa la sociedad del mundo contemporáneo, para que a continuación acontezca el pánico en un despliegue de gestos y pulsiones reprimidas que acerquen al sujeto a una realidad elemental perdida.

Existirá una constante en su cine a utilizar símbolos sagrados de tradiciones religiosas y místicas. Esta iconografía le ha valido el título de esotérica a su obra fílmica, acotando y simplificando lecturas más complejas que la sitúen, por sobre todo desde los fundamentos artísticos del método Pánico. La clave pánica no opera el símbolo como devoción religiosa. Su lógica es más bien hacer que estos sirvan como referencia de información espiritual a los personajes, habiendo extraviado el mundo que conocieron, o bien, convertirlos con carnavalesca actitud, en objetos de sátira que denuncian los condicionamientos morales que promueven. La catástrofe da la oportunidad para que el hombre poseso del fauno alcance la realidad y no se abstraiga a paraísos de dioses ociosos. El medio cinematográfico proporciona a la iconografía pánica una proyección del lenguaje simbólico a gran envergadura, como lo proyectó Artaud. La exacerbación de estos iconos en una sala de cine, evoca una experiencia primigenia de encontrarse al interior de una cueva rupestre, siendo los testigos o participes de un ritual de iniciación.

Su cine y el modo de desarrollar las imágenes de la catástrofe, no emulan a la gran industria. Basado en un lenguaje visual personal que considera préstamos del teatro, el performance y la historia del arte, compondrá imágenes violentas, sin omitir detalles, pero sumándoles un enfoque surrealista que permite, entre otras ideas, dar una mirada simbólicamente excesiva a lo que transcurre en el icono del cuerpo: la sangre puede ser pictóricamente roja o multicolor, las venas pueden ser tubos y los órganos exuberantes frutas. La composición de sus imágenes necesita de esta fuerza expresiva para omitir el protagonismo de un guión literario que nos haga descuidarnos del “acontecimiento” como recurso narrativo. En su guión gestual, emergen en primer término, las pesadillas o heridas de la cultura en la psique de los personajes, para posteriormente contemplar el alcance de una realidad que se muestra efímera. Hay para el pánico una verdad del cuerpo que es desconocida para el sujeto de lenguaje.

Si bien la catástrofe ha transcurrido alrededor de los personajes, impacta en su interior, pues se han quebrado las estructuras que los sujetaban a la cultura. Destruídas las repúblicas de la razón el ex-sujeto se distingue como ser natural, un sátiro en el séquito dionisiaco. Acontece en la “existencia”, el único mundo despoblado e ignoto del hombre contemporáneo.

Si bien la investigación se limitó temporal y geográficamente, no considerando otras obras visuales, tales como películas desarrolladas en otros países, sus guiones de historieta europeos, ni menos su pesquisa terapéutica sobre el individuo, la familia y la sociedad; podemos apreciar cómo la incidencia

de lo corporal y la estética de la catástrofe cruza la mayoría de sus trabajos, en especial esta última línea en la que el “Efímero pánico” parece haber decantado en el “Acto psicomágico”, volviéndose dicha aproximación un rito para no sucumbir a los propios terrores escatológicos.

Pan nos habrá ofrendado la desmesura.

Bibliografía General

ABKCO Films. 2007. "The films of Alejandro Jodorowsky: Fando y Lis. El Topo. The Holy Mountain"[dvd]. Nueva York, Estados Unidos.

ALCIATO, A.1993. "Emblemas". Madrid, España. Ediciones Akal.

ARRABAL, F.2008. "El Pánico. Manifiesto para el tercer milenio". España. Libros del Innombrable.

ARTAUD, A. 1985. "Los Tarahumaras", Tusquets Editores. Madrid, España.

_____ (2001). "El teatro y su doble". España. Editorial Edhasa.

_____ (2007). "Van Gogh, el suicidado por la sociedad". Buenos Aires, Argentina. Editorial Argonauta.

_____ (2010). "El cine". México. Alianza Editorial.

BAJTIN, M.1988. "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais". Madrid, España. Editorial Alianza.

BELTING, H. 2009. "Hieronymus Bosch (El Bosco). El jardín de las delicias". Madrid, España. Abada Editores.

_____ (2010). "Antropología de la imagen". Madrid, España. Katz Editores.

BENJAMIN, W. 2008. "Obras I/ Vol.2". Madrid, España. Abada Editores.

_____ (2010). "Obras IV/ Vol. 1". Madrid, España. Abada Editores.

BOREL, F. 1996. "Francis Bacon: las vísceras por rostro". Madrid. España. Editorial Debate.

BRODSKY, P. 1992. "Un comic: E. Lihn, A. Jodorowsky". Santiago.

BURKE, P. 2003. "Formas de hacer historia". España. Alianza Editorial.

CAGIGAS, Á. "Una visión de la locura: el caso Breton". Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq. [online]. 2007, vol.27, n.1 [citado 2014-01-10], pp. 93-97. Disponible en: <http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S021157352007000100008&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0211-5735. <http://dx.doi.org/10.4321/S0211-57352007000100008>.

CAGE, J. 1952. 4'33 (In Tre Parti: 30" / 2'23" / 1'40"). [CD].Italia. Cramps Records. 4min, 39 seg. Sonido.

CALABRESSE, O.1999. "La era Neobarroca". Madrid, España. Editorial Cátedra Signo e Imagen.

CAMPBELL, J. 2006. "El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito". Argentina. Editorial Fondo de Cultura Económica de Argentina.

CASTANEDA, C. 2000. "Las Enseñanzas de Don Juan. Una forma Yaqui de Conocimiento". Fondo de Cultura Económica. México.

CHIGNOLI, A. 2009. "Zoom back camera! El cine de Alejandro Jodorowsky". Santiago, Chile. Uqbar Editores.

CHRISMAN, K. 2013. "Community, power, and memory in Díaz Ordaz's México: The 1968 Lynching in San Miguel Canoa, Puebla". Degree of Master of Arts. Major: History (Thesis). DigitalCommons@University of Nebraska. Department of History. University of Nebraska.

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. 2010. "Atlas Walter Benjamin Constelaciones". Madrid, España. Ediciones CBA.

CLARK, K.1989. "Introducción a Rembrandt". España. Editorial Nerea.

COHEN, H (et al). 2013. "Las luciérnagas y la noche: Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini". Argentina. Ediciones Godot.

COLOMBRES, A. 2005. "Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Del Sol.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS. 1968. "Bases de datos. México 68. Vol 2".Capítulo 9. La Olimpiada cultural".252p.[En línea]http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/libro/capitulo_9.pdf

COURTINE, J. 2006. "Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX". Madrid, España. Editorial Taurus.

DE MICHELI, M.2002. "Las vanguardias artísticas del siglo XX". España. Alianza Forma.

DIDI-HUBERMAN, G. 2002. "La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg". Madrid, España. Abada Editores.

_____ (2012). "Supervivencia de las luciérnagas". Madrid, España. Abada Editores.

DUROZOI, G. 2007. "Diccionario Akal de arte del siglo XX". España. Ediciones Akal.

ECO, U. 2012. "La estrategia de la ilusión". España. Editorial Debolsillo.

ELIADE, M. 2006. "El mito del eterno retorno". Buenos Aires, Argentina. Emecé Editores.

_____ (1991). "Mito y realidad". Barcelona. Editorial Labor.

FISCHER-LICHTE, E. 2011. "Estética de lo performativo". Madrid, España. Abada Editores.

GALAZ-MANDAKOVIC F., D. 2013. "Migración y biopolítica. Dos escenas del siglo XX tocopillano". Tocopilla, Chile. Ediciones Retruécanos.

GALINDO, O. 2007. "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena". Estudios Filológicos. Núm. 42. Universidad Austral. Valdivia, Chile.

GAUVIN, F. 2011. "La confusion chez Arrabal: exploration des laberyntes dans *Fetes et rites de la confusion*". Maitrise en etudes litteraires. Université du Quebec a Montréal.

GOLDBERG, R. 2012. "Performance art. Desde el futurismo hasta el presente". España. Editorial Destino

GOMES, M. 2005. Las estrategias del silencio: Pedro Llastra y la postvanguardia chilena. Acta literaria. Núm. 31. Universidad de Concepción. Chile.

GREENBERG, C. 2006. "La pintura moderna y otros ensayos". Madrid, España. Ediciones Siruela.

HORKHEIMER, M y ADORNO, T. 1988. "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas" en "Dialéctica del Iluminismo." [En Línea] http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf

JODOROWSKY, A. 1970. "Zaratustra. Su música... Su filosofía..." [Disco]. México. TVRC 40001, Victor Rapoport. 35 min. 27 seg. Sonido.

_____ (1996). "Antología Pánica". México. Editorial Joaquín Mortiz.

_____ (2000). "La Trampa Sagrada. Conversaciones con Gilles Farcet". Madrid, España. Editorial Dolmen.

_____ (2003). "La Danza de la Realidad". Buenos Aires, Argentina. Editorial Siruela/Bolsillo.

_____ (2003). "Fábulas Pánicas". Ciudad de México, México. Grijalbo.

_____ (2004). "Psicomagia. Una terapia pánica". Madrid, España. Ediciones Siruela.

_____ (2007). "Fando y Lis". [DVD]. Broadway, New York. ABKCO Films.

_____ (2007). "El Topo". [DVD]. Broadway, New York. ABKCO Films.

_____ (2007). "La Montaña Sagrada". [DVD]. Broadway, New York. ABKCO Films.

_____ (2013) "Santa Sangre". [DVD]. Madrid, España. Impacto Films.

LAROUCHE, M. 1985. "Alexandro Jodorowsky. Cineaste Panique". Presses de l'Universite de Montreal. Canadá.

LECOQ, J. 2001. "El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral". Chile. Editorial Cuarto Propio.

LE GOFF, J. 1999. "La civilización del Occidente Medieval". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Paidós

Memoria Chilena. 1960. "El teatro de mimos de Enrique Noisvander". Investigación DIBAM.

MICHAUD, E. 2009. "La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacional-socialismo". Argentina. Adriana Hidalgo Molina editora.

MOLDES, D. 2012. "Alejandro Jodorowsky". Madrid, España. Editorial Cátedra.

MOLES, A. 1990. "Kitsch. El arte de la felicidad". España. Ediciones Paidós.

NANCY, J. 2006. "La representación prohibida seguido de la Shoah, un soplo". España Amorrortu Editores España SL.

PASOLINI, P. 1999. "La luz de Caravaggio". [En línea] <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=30> [Consulta: 03 Noviembre 2013]

PAVIS. P. 1998. "Teatro contemporáneo: imágenes y voces". Santiago. Chile. Lom Ediciones.

PAZ.O. 2004. "El laberinto de la soledad/Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad". 3ª edición. México. Fondo de Cultura Económica.

PESSOA, F [HETERONIMO: ALVARO DE CAMPOS]. 1924. "Apuntes para una estética no-aristotélica". <http://ensayopessoa.blogspot.com/2007/08/apuntes-para-una-esttica-no-aristotlica.html>

PONIATOWSKA, E. 1968. "La noche de Tlatelolco". México. Editorial ERA.

ROJAS, S. 2012. "Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit". Santiago, Chile. Sangría Editora.

SONTAG, S. 1987. "Bajo el signo de Saturno". España. Editorial Edhasa.

STOICHITA, V., CORDERCH, A. 2000. "El último carnaval: un ensayo sobre Goya". Madrid, España. Ediciones Siruela.

Revista Visión. 1966. Santiago de Chile. "La pantomima es ahora más teatral".

TAYLOR, D. 2003. "*The Archive and the Repertoire*". Estados Unidos. Duke University Press.

TAYLOR, D y FUENTES, M. 2011. "Estudios avanzados de performance". México. Fondo de Cultura Económica.

TORRES, A. 1988. "*O Circo no Brasil*". Funarte. Editora Atrações.

TURNER, V. 1988. "El proceso ritual. Estructura y antiestructura". España. Editorial Taurus.

VALENTE, I. 1975. "El quebrantahuesos". "El Mercurio". Santiago, Chile. 31 de agosto 1975. Cuerpo III.

Bibliografía revisada

BALTRUSAITIS, J. 1994. "La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico". Madrid, España. Ediciones Cátedra.

BARTRA, R. 2011. "El mito del salvaje". México. Fondo de Cultura Económica.

BELTING, H. 2009. "Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte". Madrid, España. Ediciones Akal.

CASTELLI, E. 1963. "De lo demoniaco en el arte. Su significación filosófica". Santiago, Chile. Ediciones de la Universidad de Chile.

CIRCULO DE BELLAS ARTES. 2005. "Pier Paolo Pasolini. Palabra de Corsario". Madrid, España. Departamento de publicaciones del CBA.

COX, H. 1972. "Las Fiestas de Locos. Ensayo teológico sobre el talante festivo y la fantasía". Madrid, España. Taurus Ediciones.

DE LA FLOR, F. 2009. "Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco". Madrid, España. Abada Editores.

ECO, U. 2007. "Historia de la Fealdad". Barcelona, España. Lumen Ediciones.

FOUCAULT, M. 2002. "Historia de la locura en la época Clásica" (Vols. I – II). México. Fondo de Cultura Económica.

GINZBURG, C. 1999. "Mitos, Emblemas e Indicios. Morfología e Historia". Barcelona, España. Gedisa Editorial.

MALE, E. 1952. "El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII". México. Fondo de Cultura Económica.

MCCLOUD, S. 2014. "Entender el cómic. El arte invisible". Bilbao, España. Astiberri Ediciones.

MOUCHOT, L. 1994. "La constelación Jodorowsky". [DVD]. Broadway, New York. ABKCO Films.

NANCY, J. 2010. "Corpus". Madrid, España. Arena Libros.

ORTIZ, Á y PIQUERAS, M. 1995 "La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual". Barcelona, España. Ediciones Paidós.

PANOFSKY, E. 1970. "El Significado en las Artes Visuales". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Infinito.

_____ (2000). "Sobre el Estilo. Tres ensayos inéditos". Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.

PASOLINI, P. 2009. "Escritos Corsarios". Madrid, España. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

PORZECANSKI, T. 2008. "El cuerpo y sus espejos". Montevideo, Uruguay. Editorial Planeta.

PRAZ, M. 1989. "Imágenes del Barroco. (Estudios de Emblemática)". Madrid, España. Ediciones Siruela.

SARDUY, S. 1987. "Ensayos generales sobre el Barroco". Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica.

STOICHITA, V. 2006. "Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock". Madrid, España. Ediciones Siruela.

SUBIRATS, E. 1997. "Linterna Mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna". Madrid, España. Ediciones Siruela.

WITTKOWER, R. 2006. "La Alegoría y la migración de los símbolos". Madrid, España. Ediciones Siruela.

Cinematografía revisada

FELLINI, F. (Dir.). "El Satiricon". [DVD]. Estados Unidos. Metro Goldwyn Mayer. Home Entertainment.

_____ "Casanova". [DVD]. Inglaterra. Fremantle Home Entertainment.

_____ "Roma". [DVD]. Estados Unidos. Metro Goldwyn Mayer. Home Entertainment.

HERZOG, W. (Dir.). "También los enanos empezaron pequeños". Werner Herzog - Vol. 1: 1962-1974. Potemkine Films.

_____ "El enigma de Kaspar Hauser". [DVD]. Werner Herzog - Vol. 1: 1962-1974. Potemkine Films.

LYNCH, D. (Dir.). "El Hombre Elefante". [DVD]. Estados Unidos. Universal Studios.

PASOLINI, P. (Dir.). "Teorema". [DVD]. New York, Estados Unidos. Studio koch Lorber.

_____ "El Decameron". [DVD]. México. Warner Home Video.

_____ "Los Cuentos de Canterbury". [BLU-RAY]. Madrid. España. Divisa Red.

_____ "Las mil y una noches". [BLU-RAY]. Madrid. España. Divisa Red.

_____ "Saló o los 120 días de Sodoma". [BLU-RAY]. Madrid. España. Divisa Red.

