

Trazos para el *mandala* en el discurso fílmico de Jodorowsky

M.A. Eréndira Rebeca VILLANUEVA CHAVARRÍA¹
Dra. María Eugenia FLORES TREVIÑO²

RESUMO: Neste artigo, se revisa o filme "El topo" (1970) de Alejandro Jodorowsky, em contraste com a primeira longa-metragem do cineasta chileno, "Fando y Lis" (1968), e com sua produção posterior, "La montaña sagrada" (1973), com a intenção de explicar a construção de espaços simbólicos na dimensão diegética (Bal, 1990; Bordwell e Thompson, 2002), que são recorrentes na obra deste diretor. A escolha dos elementos reside no fato de que cada um deles funciona como microcosmos do sentido (Berruto, 1988), pelo qual foram selecionados os mais reiterativos: o deserto, as residências dos mestres e a caverna. É importante destacar que as três histórias têm em comum o tópico da busca, o que permite que sejam compreendidas como um macrodiscurso. Do mesmo modo, se considera a arquitextualidade (Genette, 1989), para mostrar a articulação existente entre as diferentes produções fílmicas selecionadas, buscando uma primeira aproximação a poética visual do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Espaços simbólicos, Arquitextualidade, Jodorowsky.

Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación doctoral en curso, en la que ha podido constatar que estudiar la cosmovisión cinematográfica de Alejandro Jodorowsky resulta ser un trabajo complejo ya que históricamente, en el espacio mexicano su producción ha sido fuertemente enjuiciada y se ha puesto en duda su aportación al séptimo arte.

¹ UANL –Universidad Autónoma de Nuevo León– Facultad de Artes Visuales, Monterrey, Nuevo León/N.L., México, 64930. aridnere@hotmail.es

² UANL –Universidad Autónoma de Nuevo León– Facultad de Filosofía y Letras, San Nicolás de los Garza, Nuevo León/N.L., México, 66451. meugeniaflores@gmail.com

Para este documento se han elegido como objeto de estudio las primeras tres películas, “Fando y Lis” (1968), “El topo” (1970) y “La montaña sagrada” (1973), que el cineasta chileno filmó en México; por los elementos en común que existen entre estos productos culturales, a lo largo de este texto se discurrirá en la construcción del viaje y sus espacios físicos para proyectar la filosofía del autor-director. La selección de este motivo para el estudio, se apoya en Calvino cuando enuncia que

Non è forse l’Odissea il mito d’ogni viaggio? Forse per Ulisse-Omero la distinzione menzogna-verità non esisteva, e gli raccontava la stessa esperienza ora nel linguaggio del vissuto, ora nel linguaggio del mito, così come ancora per noi ogni viaggio, piccolo o grande, è sempre Odissea (CALVINO, 2002, p. 22).³

A partir de esta idea es posible proponer que los procesos experimentados a través de cada uno de los filmes seleccionados sean en conjunto para su autor, una gran Odissea compuesta a su vez de estas microexperiencias que, en general, ofrecen un mensaje único y posible de articular con sus pares para ofrecer un discurso completo.

Para efectuar un primer acercamiento, se abordará la interpretación de los espacios físicos para corroborar su reiteración simbólica. Se han elegido los escenarios porque son elementos importantes de la diégesis, si retomamos la idea de que “(...) los decorados cinematográficos pueden pasar a ocupar el primer plano; no tienen por qué ser simples receptáculos de acontecimientos humanos, sino que pueden entrar a formar parte de la acción narrativa de forma dinámica” (BORDWELL & THOMPSON, 2002, p.148). Incluso Bal (1990) ha planteado la idea de que “el contenido semántico de los aspectos

³ ¿No es quizá la Odissea el mito de cada viaje? Quizá para Ulises-Homero la distinción mentira-verdad no existía, él contaba la misma experiencia ya en el lenguaje de lo vivido, ya en el lenguaje del mito, así como todavía para nosotros también cada viaje, pequeño o grande, es siempre Odissea. (Trad. Libre Eréndira Villanueva)

espaciales se puede elaborar de la misma forma que el de un personaje” (p. 103). Por lo cual resulta igualmente importante estudiar, tanto a los individuos que la imaginación de Jodorowsky pone en acción, como al lugar que les brinda para desarrollarse y discurrir, puesto que se tiene la hipótesis de que estos sitios también tienen algo que decir, sobre todo cuando son recurrentes, como se discute más adelante.

Según Bal, el espacio tiene dos posibilidades para desarrollarse: puede ser el marco de acción y quedarse en segundo lugar; o bien en otros casos “se ‘tematiza’ y se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un ‘lugar de actuación’ y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio” (1990, p. 103). Los personajes no serían los mismos si se desarrollaran en otros lugares geográficos, las áreas y los objetos que los construyen “transmite[n] a la sociedad en la que se hace reconocible, una cantidad de valores que representa[n] y ‘cuenta[n]’: todo objeto es en sí mismo un discurso” (AUMONT, Bergala, Marie, & Vernet, 1985, p. 90). Es así como cada elemento que Jodorowsky elige, habla de su cosmovisión al momento de construir estas historias⁴.

La ruta de los peregrinos jodorowskyanos

Los personajes principales en las tres películas seleccionadas están en camino; aparentemente en una pesquisa espacial: la búsqueda de la ciudad mágica (Tar), el desierto concéntrico (donde habitan los Maestros del revólver), y La montaña sagrada (donde están los nueve inmortales que dirigen el mundo); sin embargo cada viaje es también un viaje interior, emprendido para autoconocerse, aceptarse y evolucionar.

⁴ Para llevar a cabo el análisis propuesto, cabe aclarar que se adopta la posición de Bal al decir que “hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto” (BAL, 1990, p. 101), ya que en algunos aspectos que se examinan, es necesario recurrir a los sonidos de ambiente que se ofrecen en el filme, para crear la atmósfera deseada que permita dar una idea completa del espacio. En este trabajo, al análisis, se agregan objetos, animales u otros accesorios, que asumen una función simbólica y colaboran a la creación del mensaje.

Es importante enfatizar que en las tres historias se avanza hacia “el ‘Centro’ es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta” (ELIADE, 2008, p. 26). Ese centro puede estar representado en “El topo” por una ciudad o montaña sagrada, así como por el interior de los círculos que forman el desierto de los Maestros. Sin embargo, el peregrinaje hacia el centro, también puede ser la metáfora de una introspección: la necesidad del autoconocimiento a partir de las experiencias que ponen a prueba al ser, o bien lo impulsan en su evolución.

Esa necesidad se evidencia en las peripecias de los personajes fílmicos: Fando y Lis, el pistolero y el ladrón y su grupo de compañeros⁵; el espectador percibe que “el camino [hacia el centro] es arduo, está sembrado de peligros porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad” (ELIADE, 2008, p. 26). Aplicaciones de esta idea son por ejemplo:

- A) Fando intenta separarse de Lis en diferentes momentos de la historia tratando de comprobar su adultez; sin embargo los riesgos a los que se enfrenta, lo hacen regresar y su proceso de crecimiento se ve coartado en varias ocasiones, ante su incapacidad de resolver las circunstancias que se le avecinan;
- B) asimismo se puede contemplar al pistolero en sus intentos fallidos de atravesar de una existencia mundana a una espiritual a partir de la meditación;
- C) por último, se llega al ladrón, a quien su maestro guía hasta la montaña sagrada donde habitan los nueve sabios que controlan el destino del mundo, a donde finalmente no arriba, pero sus compañeros de viaje sí lo hacen solamente para romper la ficción y corroborar lo ilusorio de la realidad al evidenciar, a través de un “*zoom back camera*”, que se encuentran en un filme y no forman parte de la realidad⁶.

⁵Representados en el filme por los planetas del sistema solar.

⁶Este segmento evidencia un complejo nivel de diégesis, ya estudiado por Lotman (1998) del cual no nos ocuparemos en este trabajo.

Este último ejemplo es congruente con la idea de Greimas de que: “Una vez reconocida la existencia de dos tipos de regularidades superpuestas - unas, gramaticales y microestructurales; otras, discursivas y macroestructurales - existe la tentación de creer que el discurso poético se puede definir por esta superposición y por la transgresión (*écart*) de la norma que origina” (1976, p. 10), tal como se observa en ese extrañamiento incluido en el filme por el autor. En todos los casos, estos personajes tratan de realizar el recorrido desde lo humano hacia la divinidad interior que les provea de una existencia real, dejando atrás las ilusiones, las entidades irreales construidas como las sombras en la caverna de Platón; de esta manera, la obra se inscribe en la hipertextualidad (Genette, 1989).

El génesis y su relación con la desolación

El vocablo *génesis* (del lat. *genēsis*, y este del gr. *γένεσις*) refiere al origen o principio de algo. Se retoma el concepto para demostrar recurrencias en el macro-discurso fílmico, para ello se selecciona el inicio de las películas mencionadas con el propósito de buscar las semejanzas entre éstas a partir de la segmentación espacial.

En primer lugar se encuentra el filme “Fando y Lis” (imagen 1) donde se presenta la historia de una pareja que, en un entorno que pareciera apocalíptico, está en busca de una ciudad fantástica llamada Tar. Al comenzar, el público se enfrenta con una dupla que coexiste en un escenario desértico, totalmente estéril, donde apenas se erigen edificios destruidos. Mientras que en “La montaña sagrada” (imagen 2) se introduce al personaje principal, que es un ladrón, en estado de inconsciencia. Aparece tirado sobre una calle de terracería, rodeado apenas por algunas débiles casas de madera y lámina. Este sitio yermo ofrece una imagen que puede enlazarse con la propuesta del primer filme y su concepto de desolación apocalíptica.



Imagen 1 Fando y Lis ante el espacio apocalíptico.



Imagen 2 Presentación del ladrón.

En el segundo filme, “El topo” (imagen 3), la esencia del origen se proyecta cuando se presenta al pistolero y su pequeño hijo cabalgando en la inmensidad del desierto, mientras la única estructura que sobresale es una estaca, a la cual se acercan los personajes para dar inicio a su presentación y desarrollar la historia.



Imagen 3 Pistolero e hijo en el desierto.

En los tres filmes la audiencia está frente a territorios deshabitados que no ofrecen esencias vivas, por lo cual es pertinente revisar las asociaciones semánticas que se presentan cuando ciertas palabras/imágenes poseen “en común la referencia a una ‘idea’, que se remite a un mismo ‘denominador’, que están vinculadas por factores culturales y/o emotivos”

(BERRUTO, 1988, p. 109). El cineasta proyecta una macroestructura semántica⁷, que es la evolución interior del protagonista y la construye a partir del uso de imágenes y la repetición de conceptos en diversos actos, los cuales pueden clasificarse como microestructuras⁸. Estos elementos en el filme cumplen un macropropósito apelativo, que es sacar al espectador de su estado pasivo en la sala de cine, para que realice su propia búsqueda a través de los cuestionamientos surgidos a raíz del discurso recibido. Es importante señalar que Jodorowsky recurre a varias herramientas para efectuar rupturas diégeticas que permitan al espectador despertar de la ficción fílmica y cuestionarse sobre los tópicos abordados en un plano real.

Mediante las microestructuras visuales se construyen campos semánticos, como el desierto y la cueva. A través de ellos se establece la existencia de relaciones entre los filmes; esta articulación permite efectuar un proceso de comparación y cuestionar “cómo funciona la transferencia de significantes de un texto a otro dentro de una productividad” (CAMARERO, 2008, p. 83). Como en este caso, que se estudia una serie de filmes del mismo autor, pues se está de acuerdo con Greimas en que

No basta entender el discurso como una concatenación de enunciados para justificar su isotopía, es decir, su coherencia sintagmática. Entrever redundancias significativas es ya reconocer por lo pronto una regularidad que al no proceder de la gramática generativa de las frases obliga a imaginar una organización discursiva autónoma. Ante la imposibilidad de apoyarse en una teoría general de los discursos, la semiótica poética se ve obligada a irse forjando sus propios conceptos operacionales (1976, p.10).

⁷ “Reconstrucción teórica de nociones como ‘tema’ o ‘asunto’ del discurso” (Van Dijk, 2007, pág. 43)

⁸ Lo que Van Dijk explica como “la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas” (pág. 45)

Bajo esta óptica resulta significativo que las tres películas comiencen en espacios áridos que pueden evocar de acuerdo con Cirlot: “la sequedad ardiente [que resulta ser] el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma” (2006, p. 171); los lugares muestran de inicio cual es la situación de los personajes, no sólo funcionan como elementos de ambientación, sino que provocan una predisposición en el espectador, pues así como “los exegetas bíblicos [que] admiten que el Apocalipsis relata en estilo simbólico acontecimientos que señalan el fin de este mundo y el advenimiento del otro” (p. 87), en estas películas el paisaje constituye ese simbolismo. El espectador se sabe en el umbral que delimita el pasado en ruinas y del futuro en vías de construcción.

Un elemento recurrente en la obra del chileno con el cual es posible enlazar dicha idea es el tarot como sistema simbólico, por ejemplo a través de la carta de “El loco” pues “representa la energía sin límites, la libertad total, la locura, el desorden, el caos, o también el impulso creador fundamental” (JODOROWSKY & Costa, 2004, p. 147). Pareciera que cada filme es un *mandala*⁹, y que los tres discursos a la vez, se integran para conformar uno mayor.

Desde la perspectiva expuesta, los tres filmes comienzan en un grado cero, con la posibilidad de avanzar desde las ruinas; a partir de ahí todo lo que pueda crearse será a favor de los personajes. Este proceso se logra gracias a la propuesta autoral del espacio. Se busca entender el caos inicial ante el desconocimiento, puesto que finalmente las tres historias plantean el peregrinar de estos individuos –que pueden representar a cualesquiera-, en su infinidad de posibilidades: en su transitar desde el caos hasta la creación venidera; que se vislumbra con el primer paso que ejecutan estos seres extraviados. Para que los protagonistas puedan avanzar y dejar atrás el desconcierto, tienen la necesidad de encontrar en su camino a un guía que les muestre el sendero que han de seguir. Los espacios que estos orientadores habitan determinan sus esferas de acción, como se discute enseguida.

⁹ Se utiliza este vocablo para emplear el discurso del cineasta (JODOROWSKY & Costa, 2004). El mandala es una representación simbólica del macro y microcosmos. Jodorowsky plantea que el tarot es un mandala completo.

Los profetas: espacios, objetos y seres del entorno

El segundo segmento del filme “El topo” lleva el título que se ha dado a este apartado. El concepto *profeta* refiere a un individuo que fluctúa ente la humanidad y la voz divina. Se ha decidido centrar el análisis en “El topo” y “La montaña sagrada”, porque los personajes están mejor definidos que en el primer filme y es posible efectuar una mejor aproximación en este sentido.

En las cintas seleccionadas se encuentra como protagonistas principales a un pistolero y un ladrón que emprenden una búsqueda personal, para explicar este hecho, se retoma la propuesta de Bal cuando menciona que “el personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento” (1990, p. 104). En ambas películas al final, los personajes creen que van hacia un punto en particular, cuando en realidad cada momento del viaje les provee del crecimiento que buscan para sí mismos consciente o inconscientemente.

En cuanto a los guías para esta búsqueda, “El topo” ofrece cuatro individuos que fungirán como puentes de comunicación entre el personaje principal que es el pistolero, y su deseo de superarse. Cada *Maestro del revólver*¹⁰ representa una cosmovisión religiosa.

El primer maestro representa el cristianismo (imagen 4): la secuencia muestra una torre blanca en medio del desierto donde dos seres se integran para formar un ser compuesto por un hombre sin brazos y otro sin piernas; el primero carga sobre sí al segundo. Este ser custodia al maestro que habita en el interior de la estructura. El espacio es fundacional puesto que la torre según Cirlot es el “signo determinante que expresa la elevación de algo, o a la acción de elevarse por encima de la norma vital o social” (2006, p. 449). Y tal simbolismo resulta congruente con el propósito del protagonista: convertirse en un ser poderoso. En ese lugar inicia el verdadero camino del pistolero, es el primer sitio que le orienta hacia la evolución. La transición del personaje en el filme se apoya en el audio, y de este modo se confirma la aseveración de Bal, quien menciona que los lugares también se construyen por el oído. Es decir: el

¹⁰ Este es el nombre que se les dan en el filme a los profetas.

pistolero se introduce en la torre y se escucha el latir del corazón como un audio extradiégetico, y por este motivo el receptor tiene varias posibilidades para interpretar este signo:

- A) Entiende que es un ser en gestación; que se ha iniciado el camino para que el sujeto resurja como un ente nuevo: su proceso de aprendizaje ha dado inicio.
- B) El audio puede ser comprendido bajo la idea de que el edificio es una torre viviente, como si el latido indicara su existencia;
- C) finalmente, este es el espacio donde el protagonista entrará en contacto con la consciencia del mundo, corresponde a “la casa Dios” en el tarot.

Otro elemento fundamental para constituir el sentido es el animal que acompaña a cada Maestro. En el caso del primer maestro es el caballo. Según Eliade: “El caballo lleva al difunto al más allá: realiza la ‘ruptura de niveles’, el paso de este mundo a los otros mundos, y por esto desempeña también un papel de primer orden en determinadas clases de iniciación masculina” (2003, p. 359). En la secuencia el animal sirve de vehículo para el viaje del protagonista, es decir, se reafirma la idea de transición de un estadio a otro. El personaje está iniciando su travesía.

El segundo maestro que representa la religión sufí (imagen 5) proyecta la idea de ser nómada pues su morada es una carreta; hay diversos tapetes alrededor y un león. En general el espacio continúa siendo el mismo desierto. En este caso la información semiótica que se aporta es el concepto del carro “que representa la sublimación de la materia y su movimiento (evolución)” (CIRLOT, 2006, p. 127). Este vehículo indica que el personaje está en camino: no ha concluido el viaje, apenas está avanzando. Además aparece el león, un animal que simboliza la fuerza y el control; su presencia apoya a la imagen que se crea del Maestro, quien justamente representa esas cualidades.



Imagen 4 Cristianismo



Imagen 5 Sufí

El tercer maestro es un chamán¹¹ (imagen 6) quien vive en un espacio delimitado por una pequeña barandilla que lo separa -junto a sus conejos- del mundo exterior. En este espacio se representa la fertilidad a través de los animales que el sabio posee, pues la fecundidad es característica de estos mamíferos.

El cuarto maestro simboliza la religión budista (imagen 7) y a diferencia de los otros maestros, no tiene posesión alguna: habita en medio de la nada, sólo se puede contemplar el desierto a su alrededor. Este personaje carece de bienes materiales, apenas si posee una red para atrapar mariposas, los insectos que son “emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso” (CIRLOT, 2006, p. 306). Es precisamente este conocimiento superior lo que le permite al maestro comprender lo percedera que es la existencia. Este gurú es capaz de desprenderse de su vida sin que le cause el menor problema, pese a que sólo cuenta con ella; sin embargo, tampoco está dispuesto a entregársela al pistolero, puesto que cuando descubre que eso es lo que busca, decide suicidarse para no otorgársela. De esta forma se cierran en el filme los significados que aluden a la evolución espiritual.

¹¹ “El chamán domina sus ‘espíritus’, en el sentido en que él, que es un ser humano, logra comunicarse con los muertos, los ‘demonios’ y los ‘espíritus de la NATURALEZA’” (ELIADE, 2003, p. 23). En este caso se relaciona con el México prehispánico.



Imagen 6 Chamanismo



Imagen 7 Budismo

En “El topo” el universo habitado por los maestros es circular, por esta razón, al terminar su recorrido “el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro” (BAL, 1990, p. 104). Por este motivo, el pistolero eliminará a cada maestro y volverá camino atrás con una sensación de desesperación, pues está enclaustrado: realmente no ha podido comprender el mensaje que los profetas le han intentado explicar, los conceptos que se han repetido a lo largo de cada acercamiento que ha experimentado con la “voz divina”.

El quinto maestro pertenece al filme “La montaña sagrada”, este maestro tiene una gran influencia visual del arcano mayor número cinco del Tarot de Marsella: “El Papa”. Es posible inferir este hecho a partir de la distribución de la escena. La carta, según Jodorowsky, implica de manera positiva que “el Papa es un gran maestro, un iniciador, un guía que nos indica un objetivo en la vida” (JODOROWSKY & Costa, 2004, p. 177) por eso, está en contacto con lo divino, con la sabiduría, pero también con lo terrenal. Por esta razón le es posible conectarse con el aprendiz, que en esta película es el ladrón. En las cartas “El Papa” (imagen 8) posee un “báculo de tres niveles [que] nos indica que ha dominado el mundo de la materia, el del sexo, el de las emociones, y su intelecto para convertirlos en una unidad” (p. 177). Esos niveles de contención se pueden observar representados en las torres que están detrás del maestro en la imagen del filme (imagen 9). Y son los puntos que el guía toca en el cuerpo del recién llegado. Es posible afirmar que visualmente el quinto maestro está construido por el autor a partir del

imaginario visual que se presenta en el tarot, para justificar el halo místico que le otorga a su personaje¹².

Pareciera que existe una secuencia entre la trama de un filme y otro, un renacimiento en otro nivel por parte de este personaje sin nombre; de igual manera, no se puede pasar por alto que el pistolero en “El topo” se inmola en medio del pueblo después de errar en sus decisiones para tratar de enmendar su camino; por lo cual no podría tratarse del mismo personaje; sin embargo, dentro de la hipótesis del mandala, estos hechos podrían plantearse como una secuencia de las representaciones fílmicas propuestas por el chileno. Asimismo es posible establecer que la intención del autor pudiera ser que se otorgue al personaje la facultad de la muerte y la resurrección.



Imagen 8 Arcano V



Imagen 9 El maestro

Este maestro igual que los anteriores de “El topo”, se hace acompañar por un animal -un dromedario- que permite enlazar la secuencia con el concepto espacial del desierto, por ser éste el *hábitat* de la bestia, y un ámbito que había sido tan importante para construir los espacios en que se desarrollaba la acción de los Maestros del filme anterior.

¹² Es pertinente hacer una acotación extradiégetica: y es que si bien en el segundo filme, “El topo”, Jodorowsky actuaba al personaje que funge como aprendiz -el pistolero- ahora en “La montaña sagrada”, da vida al maestro-Papa que ha de guiar al nuevo pupilo.

Evocación del mito de la caverna

Líneas arriba se observa cómo existe la necesidad de mostrar al personaje en renacimiento de manera literal. En la poética de Jodorowsky aparece la cueva como símbolo de un espacio de gestación. Similar a la matriz femenina en la que habrá de formarse un nuevo ser¹³.

En “La montaña sagrada” el ladrón sube a la torre (imagen 10) como ya se explicó y se introduce por un túnel; al llegar al final lo perfora para adentrarse en una “cueva” donde lo espera el maestro-Papa que lo purificará físicamente para después convocarlo a un proceso de crecimiento. Posteriormente ese mentor le indicará cuales son las vicisitudes que debe superar para elevarse y dejar de lado su posición mundana que le impide avanzar.

Mientras, en el filme “El topo” se muestra al pistolero (imagen 11) en estado catatónico en el interior de una montaña donde cree que ha alcanzado su proceso de elevación mística y desprendimiento del mundo; imagina haber superado a los maestros del revólver que eran los sabios a los que buscaba derrotar, para obtener su puesto.



Imagen 10 El túnel

¹³ Cabe señalar como una nota especial, que Fando y Lis no llegan a este espacio pues él asesina a su compañera de viaje, antes de que arriben a la ciudad “sagrada” de Tar; por este motivo, no tienen la misma oportunidad de “gestarse” en el espacio místico que es la caverna; sin embargo, cuando entierran a Lis, Fando permanece en su tumba hasta que muere, y es entonces que se contempla a los dos personajes desnudos, huyendo hacia el bosque, que es un símbolo de lo femenino por su relación con la fertilidad, van tomados de la mano como las syzygias divinas. Es evidente que el renacimiento se cumple, aunque se realiza en otro espacio.



Imagen 11 La cueva

En ambas películas los protagonistas renacen del interior de la cueva, que “sirve de substrato para ciertas identificaciones, como la medieval, en que la caverna aludía al corazón humano como ‘centro’ espiritual” (CIRLOT, 2006, p. 129). Entonces se observa cómo el ladrón y el pistolero surgen como seres nuevos, no necesariamente son lo que ellos creen que son, pero existe un cambio en su comportamiento porque han accedido a una esencia primigenia. Los periodos de gestación les sirven a los personajes como un parteaguas en su transcurrir vital, la mutación se comprueba al percibir que incluso la estructura de los filmes pareciera estar subordinada y dividida a partir de estas secuencias. Asimismo se puede interpretar este mensaje vinculándolo con la carta del Arcano X, “La rueda de la fortuna”¹⁴, y a partir de esa articulación proponer que los personajes tienen una existencia previa a su etapa de gestación, es decir que todo es cíclico y se vuelve a los puntos de inicio cada determinado tiempo¹⁵. Los personajes finalmente arquetípicos¹⁶ como las historias, son elementos constantes que avanzan de manera cíclica y eterna.

¹⁴ “Esta carta cierra el primer ciclo decimal de los arcanos mayores. Su forma circular y su manivela nos indica su primer significado: el final de un ciclo y la espera de la fuerza que pondrá en movimiento el ciclo siguiente” (Jodorowsky & Costa, 2004, pág. 207).

¹⁵ La idea ya aparece en los estudios de Eliade cuando habla del eterno retorno, y asegura que “todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva” (ELIADE, 2008, p. 90) .

Conclusiones

A partir de este estudio se esbozan algunas ideas conclusivas:

- “El loco”, el arcano mayor que carece de número, corresponde al inicio de la odisea jodorowskyana porque este personaje “representa el eterno viajero” quien es escenificado por sus protagonistas que siempre están mudando hacia alguna parte. Y es justo este primer acercamiento lo que permite proponer que Jodorowsky considera que el tarot se puede organizar en un mandala; y que si el tarot se comprende como una unidad, su obra posee la misma cualidad. El espectador puede presenciar cada pieza de forma individual y entenderla como un micro-universo de búsqueda, o bien alejarse y percibir que juntas son un solo mensaje.
- Cada uno de sus protagonistas son “El loco”. Todos avanzan por espacios que se repiten y poseen una importancia semántica en el discurso que ofrece los recursos necesarios para la travesía. Asimismo, cada uno de ellos encontrará sus propios vaticinios en sus respectivos maestros. Sin embargo, pareciera que sus personajes están obligados a repetirse eternamente, pues el mandala que Jodorowsky propone con el tarot debe unirse con la carta más alta: el Arcano XXI “El mundo” que representa la “realización suprema”. No obstante sus personajes están destinados a procesos fallidos de elevación espiritual.
- Es quizá ese fracaso, al no cerrar el círculo con la realización suprema de vincularse con el mundo, lo que provoca las repeticiones de los espacios y caracteres. La obra está inconclusa repitiéndose hasta que pueda avanzar al siguiente nivel.

En síntesis, se propone que Jodorowsky presenta isotopías en sus microdiscursos - que serían cada una de sus películas- y que pueden comprenderse como un macrodiscurso; o bien como un gran mandala que permite la construcción de una historia que se narrará en tres espacios diégeticos (los tres filmes), donde sus personajes principales se encuentran en peregrinaje por espacios sagrados manifiestos en construcciones metafóricas

¹⁶ Elemento que ya se ha revisado en trabajos previos (Cfr.:VILLANUEVA, E. y FLORES, M. 2011).

de su búsqueda interior; y tales pesquisas se continúan entre uno y otro de los textos fílmicos aquí revisados.

TRACES FOR THE MANDALA IN JODOROWSKY'S FILMIC DISCOURSE

ABSTRACT: In this research “El topo” (1970), film by Alejandro Jodorowsky, is reviewed in contrast with his first film from Chilean moviemaker, “Fando y Lis” (1968), and his later film, “La montaña sagrada” (1973). We investigate the construction of the symbolic spaces in the diegesis (Bal, 1990; Bordwell and Thompson, 2002), which are recurrent in the work of this director. The choice of the elements lies in the fact that each functions as a microcosm of meaning (Berruto, 1988), so we selected the most recurrent: the desert, the locations of the Gurus, and the cave. It is important to mention that the three stories have the search of the topic as the common theme, allowing them to be understood as macrostructure. At the same time architextuality (Genette, 1989) is also documented to show the relationship between different selected film productions, looking for a first approach to the visual poetics of the author.

KEYWORDS: Symbolic Space. Architextuality. Jodorowsky.

Referências:

AUMONT, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narracion, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1985.

BAL, M. Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología). Madrid: Catedra, 1990.

BERRUTO, G. La semántica. México: Nueva imagen, 1988.

BORDWELL, D., & Thompson, K. El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós, 2002.

CALVINO, I. Perché leggere i classici. Milano: Mondadori Editores, 2002

CAMARERO, J. Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural. Barcelona: Anthropos, 2008.

CIRLOT, J. E. Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela, 2006.

ELIADE, M. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. México: Fondo de Cultura Económica, 2003

ELIADE, M. El mito del eterno retorno. España: Alianza/Emecé, 2008.

GREIMAS, A.J. Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Planeta, 1976.

JODOROWSKY, A., & Costa, M. La vía del Tarot. México: Grijalbo, 2004.

LOTMAN, I., La semiosfera. Tomos I, II, III, Madrid: Fronesis/ Cátedra/ Universitat de Valencia, 1998.

VAN DIJK, T. A. Estructuras y funciones del discurso. México: Siglo XXI, 2007.

VILLANUEVA E. y M. FLORES. Construcción de la imagen del héroe en “El topo” de Alejandro Jodorowsky. En: IX Jornadas de Antropología, Literatura y Semióticas, México D.F., 2012.

VILLANUEVA E. y M. FLORES. El topo: Intertextualidad y arquetipos. En: V Coloquio de Humanidades. Monterrey, N.L. México, 2011.