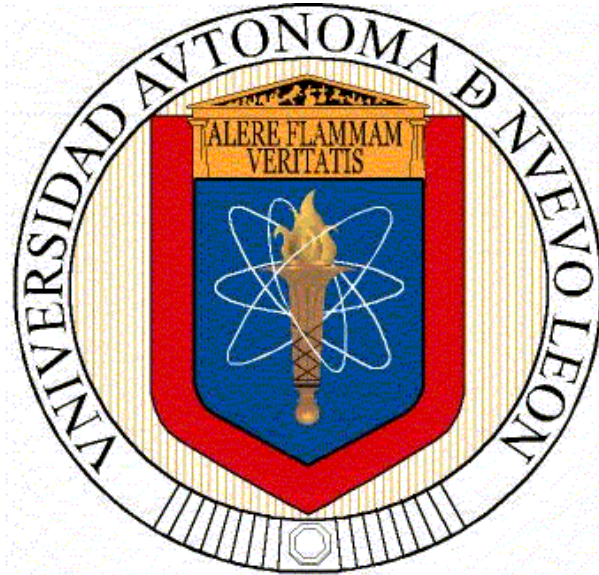


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



TESIS

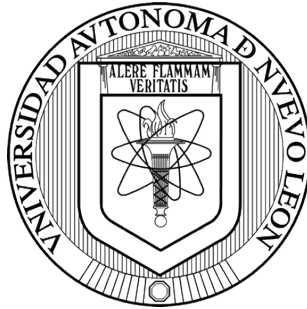
**EL MACROACTO DISCURSIVO-PSICOMÁGICO DE ALEJANDRO
JODOROWSKY:
“EL TOPO” COMO MANDALA FILMOGRÁFICA**

**PRESENTA:
ERÉNDIRA REBECA VILLANUEVA CHAVARRÍA**

**PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA**

FEBRERO 2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL MACROACTO DISCURSIVO-PSICOMÁGICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY:
“EL TOPO” COMO MANDALA FILMOGRÁFICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA:

ERÉNDIRA REBECA VILLANUEVA CHAVARRÍA

FEBRERO 2015

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO
CO-DIRECTOR DE TESIS: DR. FRANCISCO JAVIER SERNA GONZÁLEZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ACTA DE APROBACION DE TESIS DE DOCTORADO

(De acuerdo al RGSP aprobado, el 12 de junio de 2012 Art. 105, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 146 y 148)

Título de la tesis

EL MACROACTO DISCURSIVO-PSICOMÁGICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY: “EL TOPO” COMO MANDALA FILMOGRÁFICA

Comité de evaluación de la tesis

Asesora:	Dra. María Eugenia Flores Treviño	_____
Co-asesor:	Dr. Francisco Javier Serna González	_____
Lector:	Dr. Víctor Barrera Enderle	_____
Lectora:	Dra. Ana Fabiola Medina Ramírez	_____
Lectora:	Dra. Claudia Reyes Trigos	_____

San Nicolás de los Garza, N.L., a 25 de noviembre del 2014

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”

Dra. Beatriz Liliana De Ita Rubio

Subdirectora del Área de Estudios de Posgrado

*González Dueñas: De todas las obras de Alexandro, ¿cuál es la más importante?
Jodorowsky: Todavía no la tiene; está trabajando en ella con todas sus fuerzas: Alexandro se
está construyendo a sí mismo. Trata de forjarse un alma porque, como todos, nació sin ella.*

(1996, p.158)

Para mis padres
Deneb Chavarría y Francisco Villanueva,
por todo su apoyo.
Porque este título es tanto mío como de ellos.
¡GRACIAS!

AGRADECIMIENTOS

Aprovecho este espacio para agradecer a la Dra. María Eugenia Flores Treviño, porque más que directora de tesis ha sido una guía invaluable en esta nueva etapa de mi quehacer universitario. Espero me permita seguir siendo su discípula aun cuando este proyecto llegue a su fin, pues aún tengo mucho que aprender de ella. De igual forma agradezco al Dr. Francisco Javier Serna González por su tiempo y enseñanzas que me permitieron crecer en muchos aspectos, más allá de lo que esta tesis puede evidenciar.

Asimismo expreso mi gratitud al Dr. Mario Alberto Méndez Ramírez, Director de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, por su apoyo constante que resultó inestimable para continuar con este proyecto. Igualmente favorecedor resultó el apoyo del M.A. Juan Francisco García Hernández, Subdirector Académico de la misma facultad, quien generosamente contribuyó con su tiempo y ayuda.

Agradezco a los doctores integrantes del Jurado Evaluador de esta tesis: a la Dra. Claudia Reyes Trigos, el Dr. Víctor Barrera Enderle y la Dra. Ana Fabiola Medina Ramírez, por enriquecer este proyecto a través de sus correcciones y sugerencias.

Mención aparte merece el Dr. Diego Moldes González, quien afablemente me brindó su experiencia como investigador de la filmografía de Alejandro Jodorowsky.

También agradezco a mis alumnos por su apoyo e interés hacia este proyecto, ya que fueron un elemento fundamental desde el inicio de esta travesía.

Finalmente, aunque no por ello menos importante, a mi familia por su apoyo y paciencia a lo largo de todo este proyecto: Deneb, Francisco, Raymundo y Teresa.

RESUMEN

La presente tesis versa sobre “El topo” (1970), segundo largometraje que el cineasta Alejandro Jodorowsky produjo en México. A lo largo del primer capítulo se discurre sobre la situación temporal del producto fílmico, explicando las categorías de: modernidad y posmodernidad, para posteriormente ubicar las características de la obra (Zavala, 2005). Descubriendo su conformación como puente entre ambas temporalidades.

Posteriormente, se aborda la construcción de la automitografía (Lefere, 1998) que Jodorowsky propone en su producción. En este apartado se exponen los elementos que el cineasta utiliza para proponer la simbología de los espacios, objetos y personajes (Bordwell & Thompson, 2002; Bal, 1990). Se finaliza este apartado con la autopoiesis, la cual se divide en primera instancia en la performatividad (Schechner, 2003), para continuar con la relación entre el productor y su obra (Booth 1983, 2006). Este elemento se plantea en varios momentos al ser un producto cultural en el cual el mismo individuo funge como director, guionista y actor.

En el tercer capítulo se propone la edificación del yo fílmico a través de las teorías del tarot propuestas por el mismo cineasta (Jodorowsky & Costa, 2004). Se describe la significación de las cartas en relación a los *maestros del revolver* que serán los gurús místicos del pistolero, personaje principal del filme seleccionado. Además se incursiona en la aplicación de la intertextualidad (Genette, 1989) y la presencia de arquetipos (Jung, 1970, 2002) constantes en la trilogía mexicana de Jodorowsky. Aquí se pretende mostrar al lector cómo el cineasta perfila una misma historia en tres espacios diegéticos unidos a través de las relaciones implícitas entre los personajes.

En el siguiente apartado se exhiben las formaciones imaginarias (Pêcheux, 1978) y la construcción mítica (Bajtín, 2005; Campbell, 1972; Lévi-Strauss, 2009) en el personaje del héroe tanto a nivel arquetípico como en su relación con el autor. A través de esta sección se demuestra cómo el personaje del pistolero tiene un esquema clásico respecto a la conformación de la imagen del héroe. Además se discurre sobre el enlace que presenta el discurso de los personajes y del autor. Se concluye con la propuesta de género (Moore y Douglas Gillette, 1993) que ostenta principalmente en “El topo”, y se enlaza con “Fando y Lis” y “La montaña sagrada”, al proponer una tipología sobre ser “hombre” y “mujer”.

El último capítulo propone la realización fílmica como un acto psicomágico en el trabajo de dicho cineasta. Para concretar el tema se recurre a las macroestructuras (van Dijk, 2007) con lo cual se exponen las semejanzas entre la trilogía, que se utilizan para rastrear el *sinthome* (Lacan, 1955, 1956, 1957) en Jodorowsky, cerrando este estudio con la concretización de la psicomagia (Jodorowsky, 2007).

ÍNDICE DE CONTENIDO

Dedicatoria	IV
Agradecimientos	V
Resumen	VI
Introducción	1
Capítulo		
1 “EL TOPO”, DESDE LA PERSPECTIVA TEMPORAL	32
1.1. Modernidad	33
1.2. Posmodernidad	36
1.3. El cine en el tiempo	38
1.3.1 Estética del cine clásico	39
1.3.2 Estética del cine moderno	41
1.3.3 Estética del cine posmoderno	43
1.3.4 Convergencias textuales en la obra de Jodorowsky	45
1.4. Jodorowsky en el puente temporal	53
1.4.1 Jodorowsky desde una visión posmoderna	54
1.4.2 Construcción de una hiperrealidad	60
1.4.3 Intertextualidad y receptor	62
Conclusión parcial	65
2 LA AUTOMITOGRAFÍA DE JODOROWSKY	67
2.1 Espacios, objetos y caracteres	69
2.1.1 Tras las huellas de los personajes jodorowskyanos	70
2.1.1.1 La ruta de los peregrinos	72
2.1.1.2 El génesis y su relación con la desolación	74
2.1.1.3 Los profetas	77
2.1.1.4 La caverna	84
2.1.2 Identidad a través del vestuario	86
2.1.2.1 Género y propiedad	87
2.1.2.2 Arcaísmos y sexualidad	91
2.1.2.3 El judío <i>zen</i>	95

2.2	Autopoiesis	96
2.2.1	¿Cómo “El topo” construyó a Jodorowsky?	97
2.2.2	Performatividad	104
	Conclusión parcial	110
3	EDIFICACIÓN DEL YO FÍLMICO	113
3.1	Cosmovisiones religiosas como metáforas para conocer el <i>ego</i>	114
3.1.1	El oro en el ser	115
3.1.2	La androginia en el basto	120
3.1.3	El receptáculo de la emoción	124
3.1.4	La cumbre del intelecto	125
3.1.5	<i>Ego</i> en equilibrio	126
3.2	Intertextualidad y arquetipos	128
3.2.1	El Topo al encuentro de su <i>ánima</i>	131
3.2.2	El <i>ánima</i> como guía de Mara	134
3.2.3	El <i>ánima</i> y Mara en la construcción de una sola voz	137
3.2.4	El clamor a Dios	139
	Conclusión parcial	141
4	FORMACIONES IMAGINARIAS Y CONSTRUCCIÓN MÍTICA	143
4.1	El héroe en la narrativa fílmica de Jodorowsky	145
4.1.1	El héroe como arquetipo	147
4.1.2	El héroe y su relación con el autor	158
4.1.3	El discurso del héroe	162
4.2	La creación de Adán según Jodorowsky	166
4.2.1	Construyendo al iniciado: La trinidad	167
4.2.2	Rito de iniciación	172
4.2.3	El Guerrero: construcción del “hombre”	175
4.3	La creación de “la costilla” por Jodorowsky	175
4.3.1	Lis-pasivo	176
4.3.2	Mara-activo	177
4.3.3	<i>The Manic Pixie Dream Girl</i> en “El topo”	178
	Conclusión parcial	180

5 EL FILME COMO ACTO PSICOMÁGICO	182
5.1 Macroestructuras	183
5.1.1 Construcción de la macroestructura de Jodorowsky	184
5.1.2 Las macrorreglas en la macroestructura	190
5.2 Rastreado el <i>Sinthome</i> en Jodorowsky	192
5.2.1 La metáfora: entre Saussure y Lacan	193
5.2.2 La formación del <i>yo</i>	194
5.3 Psicomagia	205
5.3.1 ¿Qué es la psicomagia?	206
5.3.2 La psicomagia en Jodorowsky	208
Conclusión parcial	210
Conclusiones generales	212
Bibliografía	221
Anexos		
1. Segmentación del filme “Fando y Lis” (1967)	235
2. Segmentación del filme “El topo” (1970)	243
3. Segmentación del filme “La montaña sagrada” (1973)	248
4. Entrevista a Diego Moldes	252

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Modelo operativo.	... 25
Figura 2. Cuadro de diferenciación de L. Zavala (2003, p. 3)	... 25
Figura 3. <i>Ojo de buey</i> de D. Bordwell (1995, p. 193).	... 27
Figura 4. Materialidades semiótico-discursivas de J. Haidar (2006, p. 83)	... 27
Figura 5. Materialidades semiótico-discursivas seleccionadas para este trabajo.	... 29
Figura 6. Adaptación de la propuesta del fenómeno teatral de N. Román Calvo (2007, p. 19)	... 30
Figura 7. Modelo operativo del capítulo 1.	... 33
Figura 8. Elementos comparativos entre las estéticas del cine (Zavala, 2005).	... 44
Figura 9. Estrategias estéticas (Zavala, 2010, p. 66).	... 45
Figura 10. Estrategias estéticas (Zavala, 2010), aplicado a Jodorowsky	... 50
Figura 11. Modelo operativo del capítulo 2.	... 69
Figura 12. Modelo operativo del capítulo 3.	... 114
Figura 13. Elementos que representan a cada maestro- <i>ego</i> 115
Figura 14. Elementos que representan a cada maestro.	... 141
Figura 15. Modelo operativo del capítulo 4.	... 144
Figura 16. Formaciones imaginarias de Pechêux.	... 164
Figura 17. La tríada en “El topo”.	... 171
Figura 18. Modelo operativo del capítulo 5.	... 183
Figura 19. Esquema 33 de van Dijk (2007b)	... 185
Figura 20. Propuesta de macroestructura “Fatherless”, a partir de van Dijk (2007b).	... 185
Figura 21. Propuesta de macroestructura “Personajes femeninos”, a partir de van Dijk (2007b).	... 188
Figura 22. Propuesta de macroestructura “Espacios físicos”, a partir de van Dijk (2007b).	... 189
Figura 23. Conceptualización del signo lingüístico de Saussure.	... 193

Figura 24. Aplicación del esquema L de Lacan (1955) a la obra de Jodorowsky.	... 196
Figura 25. <i>Sinthome</i> borromeo Lacan (1976).	... 202

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. La montaña sagrada, escena donde se deja al descubierto la construcción fílmica.	... 60
Imagen 2. Ante el espacio apocalíptico.	... 74
Imagen 3. Presentación del ladrón.	... 74
Imagen 4. El Topo e hijo en el desierto.	... 75
Imagen 5. Cristianismo.	... 80
Imagen 6. Sufí.	... 80
Imagen 7. Chamanismo.	... 81
Imagen 8. Budismo.	... 81
Imagen 9. Arcano V.	... 83
Imagen 10. El Alquimista.	... 83
Imagen 11. El túnel.	... 85
Imagen 12. La cueva.	... 85
Imagen 13. Pasivo-Activo a través de la ropa.	... 89
Imagen 14. Travestismo en “Fando y Lis”.	... 89
Imagen 15. Escritura en el cuerpo pasivo.	... 91
Imagen 16. Cosificación del ser.	... 91
Imagen 17. Vestuario a la defensiva.	... 93
Imagen 18. Humildad en el vestuario.	... 93
Imagen 19. Androginia infantil.	... 94
Imagen 20. Toma del poder a través de la ropa.	... 94
Imagen 21. El blanco de la sacralidad.	... 95
Imagen 22. Rasgos judíos.	... 95
Imagen 23. As de oros.	... 116
Imagen 24. Primer maestro- <i>ego</i> corporal.	... 116
Imagen 25. Ayudantes del primer maestro.	... 119
Imagen 26. As de bastos.	... 122
Imagen 27. Segundo maestro- <i>ego</i> libidinal.	... 122
Figura 28. As de copas.	... 125

Imagen 29. Tercer maestro- <i>ego</i> emocional.	... 125
Imagen 30. As de espadas.	... 126
Imagen 31. Cuarto maestro- <i>ego</i> intelectual.	... 126
Imagen 32. Alquimista y Ladrón en “La montaña sagrada”.	... 127
Imagen 33. Construcción dual en “Fando y Lis”.	... 168
Imagen 34. Construcción dual en “El topo”.	... 168
Imagen 35. Jóvenes fusilados en “La montaña sagrada” (1972) de Jodorowsky.	... 187

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como fin el estudio de la película “El topo”¹(1970) de Alejandro Jodorowsky. Asumiendo como principal consideración que el cine, es una producción cultural, por ende es una elaboración simbólica que evidencia el pensamiento en ejecución de una colectividad, desde la visión particular de un creador que funge como catalizador. Entonces, este personaje creativo se convierte en parte medular para que la sociedad exprese, de manera consciente o inconsciente, aquello que le aqueja, y posteriormente, ambos, sociedad y creador, se observan en la obra, y se percatan de lo que en conciencia se niega o se está imposibilitado para ver.

El presente trabajo discurre sobre la función que juega el cine, específicamente el filme “El topo” de Alejandro Jodorowsky, respecto a la crisis de sentido que se suscitó a partir de los años sesenta y setenta en México. De esta forma, estudiar el filme de Jodorowsky, no representa un acto de indagación netamente estético, sino que se busca comprender su correlación con el contexto gestante.

¹ El personaje principal del filme “El topo” no posee nombre, por esa razón a lo largo del documento se le conocerá como el Topo.

En México, como en el mundo occidental, 1968 representó la transformación de la realidad, a causa de la inconformidad con el sistema político que se había generado después de la primera década del siglo XX con la Revolución Mexicana (Arrighi, Hopkins, & Wallerstein, 1999, p. 85). En 1970 Luis Echeverría llega al poder de un país que aún estaba trastocado por la crisis del 68, por lo cual tuvo que realizar cambios fundamentales en diversos espacios políticos.

Un elemento sobresaliente en el sexenio de Echeverría fueron los medios masivos de comunicación², ya que “por primera vez en la historia política mexicana, el gobierno utilizó de manera sistemática al cine, la radio y la televisión como canales formales de comunicación nacional e internacional” (Lara, 2013). Específicamente en lo concerniente al ámbito cinematográfico, se observaba una pérdida monetaria considerable, menos inversión en esta industria y la imposibilidad del gremio por permitir la inclusión a nuevos productores. Ante este panorama el Estado tomó lugar en la producción cinematográfica, a través del

[...] Banco Nacional Cinematográfico -fundado en 1947- recibió una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Esto dio paso, en 1975 a la creación de tres compañías productoras de cine, propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II (Lara, 2013).

El 21 de enero de 1971, Rodolfo Echeverría³, Director General del Banco Cinematográfico, hizo público el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*,

² En 1972, a través de la paraestatal Somex, el gobierno mexicano adquirió el canal 13 de televisión. La radio también fue utilizada por el gobierno, mediante la compra de varias estaciones de radio. El cine experimentó una virtual estatización, algo único en un país no socialista (García Riera, 1986, p. 295).

³ Hermano del entonces presidente Luis Echeverría Álvarez.

que buscaba financiar las cintas estrictamente comerciales que la industria exigía, además de promover películas de calidad artística y estimular el cine experimental, entre otras cosas.

En este espacio turbulento para la industria del cine, trabajó Alejandro Jodorowsky, quien ya había aparecido en la escena cinematográfica en el *Festival de Cine de Acapulco* en 1968, cuando presentó su polémica película “Fando y Lis”, que se reestrenó comercialmente, en México, hasta 1972.

Planteamiento del problema

Cuando se elige como objeto de estudio un filme, se parte de la idea de que “...es tarea del arte poner de manifiesto las contradicciones del Ser. Formar puntos de vista equitativos agitando las contradicciones en la mente del choque dinámico de las pasiones encontradas” (Eisenstein, 1986, p. 49). El arte *per se*, se convierte en un territorio en el cual es posible arremeter contra las normas preestablecidas, al mismo tiempo que se exige una toma de conciencia individual y social. Al trabajar con imágenes, resulta significativo tener en consideración la importancia que poseen éstas, ya que en ocasiones “son juzgadas conflictivas, ofensivas o heterodoxas, unas representaciones incómodas que pueden molestar, irritar o escandalizar a algunas personas, que a veces poseen poder para prohibirlas” (Gubern, 2004, p. 11). El caso de este filme, cuenta Daniel González (Jodorowsky, 1996), no está lejos de este panorama, ya que el “El topo” (1970), sufre la censura al eliminársele media hora de material; sin embargo, al mismo tiempo gana tres *Arieles*⁴. A partir de estos acontecimientos, es comprensible que Jodorowsky hiere sensibilidades porque en realidad es el reflejo de la sociedad de su tiempo. Se está de acuerdo con Román Gubern, quien citando a Julius,

⁴El Premio Ariel es el máximo premio otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a lo mejor del cine mexicano, desde 1947.

[...] distingue cuatro categorías de transgresiones, a saber: la negación de las verdades doctrinales; la infracción de reglas, entre las que se incluyen las violaciones de principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos (2004, p. 12).

En “El topo” el personaje principal del filme, puede presentar al menos tres de esas transgresiones, inicia por su falta de seriedad al autoproclamarse: “Soy Dios”⁵, además de su manejo, casi lúdico, de los imaginarios religiosos, así, también ocurre con la sexualidad, al evidenciar la jerarquía entre el deseo carnal y el deber paternal, o bien, al abordar el tabú del lesbianismo. Cabe señalar que su filme anterior, “Fando y Lis” (1967), que tampoco tuvo buena recepción, había mostrado a mujeres mayores que participaban en un juego de cartas y la ganadora, “obtenía” un amante joven y semidesnudo que las esperaba en un sillón contiguo. Esta mujer mayor, con una libido tan activa, estaba descontextualizada en el cine mexicano que solo otorgaba la categoría de abuela a las mujeres de cierta edad. Asimismo pone en escena la sexualidad al mostrar desnudos e incluso en la secuencia del travestismo, que se verá reiterada en “El topo” en la imagen de los franciscanos que son sometidos a tomar un papel femenino con sus secuestradores.

En suma, se propone que la imagen posee una gran carga de sentido que no solo muestra al productor, sino que además, la sociedad se ve proyectada y amenazada por esa iconicidad que no tiene más remedio que desaprobado aquello que rompe con lo preestablecido. De ahí que el filme “El topo”, censurado y galardonado, resulte ser un objeto de estudio adecuado si se

⁵“Se trata de una referencia al poeta sufí Al Halaj” (Jodorowsky, 1996, p.166). Al mismo tiempo, esta autodefinición puede ser considerada como una infracción a las reglas y negación de doctrina, ya que irrumpe con la visión religiosa predominante en el país en esa época.

comparte la idea de que “las imágenes muestran y ocultan a la vez, y en ocasiones lo ocultado o ausente es más significativo que lo presente” (Gubern, 2004, p. 36).

Entonces, este proyecto parte del interés por dilucidar las transgresiones que la crisis de sentido expone en el filme, que se mantiene como un producto de culto e interés, al tiempo que sigue etiquetado socialmente pues se le considera un filme sin contenido.

Este proyecto pretende categorizar y explicar las transgresiones del filme “El topo”, de Alejandro Jodorowsky, al mostrar dicho objeto desde su contexto de gestación, establecido en la crisis de sentido que vivió México en las décadas de los 60’s y 70’s.

Justificación

Se concuerda con García Canclini, cuando discurre sobre la homogenización de la industria cultural y menciona “la formación de públicos-mundo con gustos semejantes” (1999, p. 143). Esta idea podría ayudar a comprender la singularidad de un estudio que se ocupa de la obra de un cineasta de origen chileno que realiza producciones mexicanas, mismas que a su vez fueron exhibidas con gran éxito, más de doce meses consecutivos en *Elgin Theatre*, en Nueva York (Jodorowsky, 1996, p.23)⁶.

Al observar este objeto artístico, sin aislarlo de su contexto histórico, con mayor detenimiento, se llega a la idea de que este filme no es solo parte del proceso de globalización, sino que su particularidad proviene del contexto histórico-social de la crisis de sentido en el mundo occidental que le dio origen. En “Movimientos antisistémicos”, se establece que 1968 “nació de las esperanzas tanto como del descontento. Fue una revolución contra la

⁶ Diego Moldes asegura que “‘El topo’ se proyectó cada medianoche en Nueva York, sin interrupciones durante siete meses, hasta finales de junio de 1971” (2012, p.203).

contrarrevolución representada por la organización estadounidense de la hegemonía mundial a partir de 1945” (Arrighi, Hopkins, & Wallerstein, 1999, p. 83). En consecuencia, es posible establecer que el discurso de “El topo” no se circunscribe a un país, sino que exhibe la óptica de una generación que estaba cansada del régimen instaurado, y que se mostraba dispuesta a reestructurar las “reglas del juego”. Entonces, “no podemos comprender 1968 a no ser que lo contemplemos simultáneamente como un *cri de coeur* contra las maldades del sistema mundial y como un cuestionamiento fundamental de la estrategia de la oposición de la vieja izquierda frente al sistema mundial” (Arrighi, Hopkins, & Wallerstein, 1999, p. 86).

Uno de los legados del 68 son “los cambios que se produjeron en las relaciones de poder entre los grupos de estatus (los grupos de edad, de género y las minorías ‘étnicas’)...” (Arrighi, Hopkins, & Wallerstein, 1999, p. 89), y este filme reformula los imaginarios concernientes a éstos y otros tópicos, pues sin ser un discurso de género establece tres visiones contrastantes, sobre el enfoque social que se tiene de la mujer y el hombre; como también se pueden observar en su primer y tercer largometraje que trabajan tópicos semejantes (“Fando y Lis”: aborda de manera crítica los imaginarios de género, mientras que “La montaña sagrada”: recurre al misticismo a la par que ejerce una crítica política).

Según Daniel González (Jodorowsky, 1996, p.24), la obra de este cineasta inaugura en México la “corriente esotérica”, a la que pertenecen producciones como: “La mansión de la locura”⁷ (López, 1973), “Pubertinaje” (Alcaraz, 1971), “Ángeles y querubines”⁸ (Corkidi, 1971) y “Apolinar”⁹ (Castillo, 1971). Es decir, este filme, además de ser una representación de los

⁷ Juan López Moctezuma fue productor en el primer largometraje de Jodorowsky, “Fando y Lis”.

⁸ Rafael Corkidi fue fotógrafo en “Fando y Lis”.

⁹ Producida por Alejandro Jodorowsky.

cambios producidos durante los últimos años de los sesentas y principios de los setentas, a nivel local resulta ser punta de lanza al abrir una corriente fílmica. Entonces, era perceptible cómo los

[...] realizadores intentan de una manera consciente utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las instancias (económicas, políticas, sociales, culturales, sexuales, etc.) explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad mexicana contemporánea (Alfano, 1988, p. 69).

Cada obra de estos cineastas mexicanos mostraba una ruptura con las instituciones sociales, el sentido a través de estos organismos se enfrentaba con un quiebre simbólico, que ofrecía a los realizadores temáticas fértiles para explotar. Emilio García Riera, dejó vestigio de estos cambios al decir que:

Las obras de los nuevos directores del cine independiente manifestaban preocupaciones morales, sociales y políticas nada común en el cine mexicano tradicional. Respondían a una efervescencia ideológica y crítica estimulada en gran medida por los sucesos de 1968. También fue característico de los sesenta un gusto por lo esotérico alimentado por filosofías y religiones orientales, como el budismo zen. El chileno Alexandro Jodorowsky [Iquique 1930], conocido en México por sus irreverentes y heterodoxas puestas en escena teatrales, dio en 1967 al cine mexicano su primera obra esotérica: el largometraje independiente en blanco y negro *Fando y Lis* [...] (García Riera, 1998, p. 259).

Resulta conveniente mencionar que “Fando y Lis” es el primer largometraje de Jodorowsky, pero es una cinta de corte independiente, mientras que “El topo” marca su debut en la industria cinematográfica y alcanzó mayores repercusiones, gracias a ABKO de Allen Klein¹⁰ y a John Lennon, quien compró los derechos del filme para su distribución internacional. Sin embargo, si bien la relación con Klein, le permitió presentar “El topo” en otros escenarios,

¹⁰ Productor de *The Beatles*.

o conseguir los fondos para concluir la filmación de “La montaña sagrada”¹¹ (1973), un filme que, igual que sus antecesores, causó gran revuelo al abordar temáticas místicas, de sexualidad y violencia; también llegarían a grandes desacuerdos que traerían como consecuencia la ruptura de relaciones y la desaparición comercial de los filmes.

Entonces, es pertinente abordar la obra de Alejandro Jodorowsky, para discurrir sobre la producción simbólica cinematográfica emanada de la crisis de sentido en México, ya que su producción se cataloga como mexicana, pese a que es un autor chileno, y él mismo lo menciona al decir: “soy un director mexicano porque aquí me hice, y además en todo el mundo, al hablar de mí, lo hacen como un director mexicano” (Jodorowsky, 1996, p. 146). Es posible observar cómo, de esta forma, se pierden las fronteras geográficas.

Asimismo, si bien el objeto base de estudio de esta tesis es el segundo largometraje del cineasta, “El topo”, se recurrirá a su extensa obra visual, tanto en cine como en *comics*, de acuerdo con las recomendaciones del mismo autor, que asevera: “cada imagen de una película es una huella. No puedo dar el cuerpo completo: tú tienes que conformarlo” (Jodorowsky, 1996, p. 164). Luego, para lograr una óptima interpretación, la intención final será crear una propuesta sobre la poética del autor; partiendo de la premisa de que cada imagen que la construye es un vestigio de una estructura mayor que debe ser articulada.

¹¹ El Estado amedrentaba a tal grado que el director y su familia tuvieron que trasladarse a los Estados Unidos de América, donde se culminó la grabación de la cinta, sin embargo, tiempo después Jodorowsky volvió para hacerle frente a aquellos que lo habían atemorizado (Jodorowsky, *Psicomagia*, 2007, p. 84).

Antecedentes

En este apartado se establecerán cuatro líneas que se consideran básicas para la comprensión del proyecto propuesto. En primera instancia se apreciará el estado del arte, para observar algunas de las aproximaciones teóricas que durante los últimos años han tenido las producciones de Jodorowsky, en segunda instancia se mostrarán algunos datos pertinentes sobre el creador, seguidos de su obra fílmica realizada a finales de los sesenta y principios de los setenta.

Investigaciones sobre Alejandro Jodorowsky

Jodorowsky es un tema vasto, tanto por su prolífera producción que ha tocado campos como el cine, la literatura, el teatro y los *comics*, como por las constantes críticas que ha recibido. Por lo anterior, este apartado se circunscribe con mayor interés a las investigaciones de su trabajo en cine y teatro, aunque a lo largo del documento se mencionarán sus incursiones en otros espacios artísticos.

Investigaciones internacionales sobre Jodorowsky

Alejandro Jodorowsky es un artista que ha influenciado diversos escenarios, de ahí que el interés por su producción no se presenta de manera exclusiva en México. En el 2004 en la Universidad Diego Portales, en Santiago de Chile, Oscar Andrés Hadad Espinoza presentó su tesis: *Alejandro Jodorowsky Vid(A)rte*, con la que obtuvo el grado de Licenciado en Comunicación Social en la Facultad de Comunicación. Este trabajo ha resultado ser bibliografía básica para quienes buscan discurrir sobre el mismo tema, puesto que brinda una panorámica general de la vida y obra del cineasta chileno. Es así un documento de gran carácter anecdótico, donde es posible encontrar historias desde su infancia en Tocopilla, pasando por su encuentro

con Ejo Takata¹², hasta su renovación de camino al conocer a Pachita, la curandera indígena, con quien inició sus actos psicomágicos. La tesis de Hadad resulta de utilidad para este proyecto, al brindar datos históricos y anecdóticos que contextualizan la obra del cineasta, ofreciendo una visión completa para entender la producción simbólica como respuesta histórico-cultural.

En el 2009 la editorial Uqbar lanzó a la venta el libro *Zoom Back Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky* de Andrea Chignoli. Este texto es un extracto de la tesis de maestría que la autora presentó en la Universidad de Columbia, Nueva York. Este proyecto está compuesto por un análisis de: “Fando y Lis” (1967), “El topo” (1970), “La montaña sagrada” (1973) y “Santa sangre” (1989). Además, de una revisión de su primer cortometraje “La corbata” (1957), más las menciones de algunos proyectos fallidos y los futuros proyectos fílmicos del director. Cabe señalar que Chignoli participó como coproductora en la restauración de los filmes mencionado, lo cual le permitió trabajar con Jodorowsky, cuestión que matiza el análisis fílmico de anécdotas personales.

Asimismo en la Universidad Complutense de Madrid, en el 2010 se presentó la tesis doctoral: *La imaginación simbólica en la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky* de Diego Moldes González, que fue dirigida por José Luis Sánchez Noriega. Esta obra fue publicada en el 2012 en la editorial Cátedra, bajo el título *Alejandro Jodorowsky*, ofrece la historia de diversas anécdotas que enmarcan la producción del director chileno. Este texto ofrece un estudio sobre la trilogía mexicana al considerar que los otros dos largometrajes no ponen en evidencia la esencia del cineasta. Moldes, al igual que Chignoli, tuvo un acercamiento con el cineasta, cuestión que se percibe al leer las diversas anécdotas que se narran en su investigación.

¹² Monje japonés que vivió y enseñó *zen* en México desde 1967 hasta su muerte.

Investigaciones en México sobre Jodorowsky

La obra de Jodorowsky ha sido fecunda y diversa, y antes de indagar en el cine, experimentó en el teatro, donde aún es recordado por sus Efímeros Pánicos, nombrados así en honor al dios Pan.

A nivel nacional, Angélica García Gómez, egresada de la carrera de Literatura dramática y teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha investigado la práctica escénica de vanguardia en México, y uno de los personajes revisados es Alejandro Jodorowsky, incluso en el 2005, con apoyo de CONACULTA e INBA-CENART, presentó un DVD titulado “El Teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México”, en el cual se hace un recuento de su llegada y cambios al teatro nacional, y su brinco al cine pánico. Resulta provechoso para el presente trabajo, ya que el autor en estudio, durante su época teatral, experimentó con los efímeros pánicos que posteriormente tuvieron influencia y complementaron sus filmes.

Investigaciones en Nuevo León sobre la filmografía de Jodorowsky

Durante el 2006, en la Facultad de Artes Visuales de la UANL se promovió entre sus estudiantes de posgrado, la investigación sobre Alejandro Jodorowsky, de ahí que en esta época se produjeron diez tesis que discurren sobre la recepción de la obra del cineasta. Entre esos trabajos es posible encontrar textos como:

- “Análisis de las críticas extrínsecas del filme Fando y Lis de Alejandro Jodorowsky, dirigidas al público en general en la década de los sesenta y setentas en publicaciones de la ciudad de México” de María Sara Torres Hernández.

- “Críticas extrínsecas, película: “La montaña sagrada” de Alejandro Jodorowsky” de Brenda Arriaga.

Estas tesis se distinguen por estudiar la respuesta periodística sobre la filmografía de Jodorowsky, mas no se adentran en la comprensión de la obra en sí, por lo tanto es posible entender que dichos trabajos dejaron esa tarea para futuras investigaciones.

Posteriormente, en el 2007 se inicia una nueva convocatoria, dirigida por el cineasta regiomontano Jesús Mario Lozano, donde se propone abordar la producción fílmica de Jodorowsky, cuestión que las tesis anteriores no habían realizado, al estar enfocadas en las críticas hechas a la obra. Durante este periodo se desarrollaron dos proyectos, uno de ellos aborda el manejo del montaje en el filme “Santa sangre” (1989), mientras que el segundo, realizado por la autora de esta investigación, aproximación al filme “Fando y Lis” (1967) en el cual realiza un ejercicio de narratología, apoyado fundamentalmente en Jacques Aumont, quien hace referencia a la teoría literaria de Vladimir Propp y Julien Algirdas Greimas¹³. Por tanto, en esta investigación doctoral, se prosigue el objeto en estudio, no obstante, bajo otras perspectivas.

Investigaciones en Nuevo León sobre “El topo”

En el apartado anterior se ha explicado el surgimiento de tesis que abordan las críticas a la producción cinematográfica de Jodorowsky, entre esas investigaciones se encuentra:

¹³ Esta tesis fue presentada en el verano del 2009 para obtener el grado de Maestría en Artes con acentuación en educación en el arte.

- “Análisis de críticas intrínsecas a la película El topo de Alejandro Jodorowsky publicadas por la prensa en la ciudad de México durante la década de los 70” de Indira Sánchez Tapia (2007).

Esta investigación, como las anteriores, rodean la obra sin adentrarse en ella y durante la segunda convocatoria, el estudio de este filme no tuvo secuencia, al no existir quién lo tomara como objeto de análisis.

Alejandro Jodorowsky

En 1929, en Tocopilla, Chile, nació Alejandro Jodorowsky Prullansky, descendiente de judíos de origen ruso que habían emigrado durante la Revolución Rusa de 1917. Ésta es una anécdota que ha dejado plasmada en su libro “La danza de la realidad” (2006), en el cual mitifica su lugar de origen a través del Tarot de Marsella.

A lo largo de su vida Jodorowsky ha experimentado en diferentes ámbitos artísticos, al grado de que actualmente se le considera: escritor, actor, director de cine, guionista de *comics* y psicomago¹⁴; es decir, un artista polifacético.

A finales de los años cuarenta, Jodorowsky conoció y entabló amistad con Enrique Lihn¹⁵, con quien experimentó los actos poéticos. El cineasta cuenta como punto de partida el encuentro con un libro de Marinetti en el cual la frase: “La poesía es un acto”, reestructuró su manera de percibir la poesía. Según narra en el libro “Psicomagia”, “a partir de ese momento, decidimos [Jodorowsky y Lihn] prestarle más atención al acto poético que a la escritura misma”

¹⁴ Esta práctica consiste en mezclar actos teatrales con cuestiones mágicas, buscando desprogramar/curar.

¹⁵ Poeta, novelista y ensayista chileno.

(Jodorowsky, 2007, p. 35). Ésta fue una visión que nunca descartó e incluso se ve reflejada en sus trabajos posteriores: los efímeros pánicos.

Cuando Jodorowsky cumplió veintitrés años emigró a Francia buscando a Marcel Marceau¹⁶, quien le hizo comprender que la fama lograda en su país de origen, en París no existía y debía comenzar de cero. Simultáneamente, cuenta el mismo Jodorowsky, fue congraciándose con el actor, sin embargo, éste no le permitía al joven chileno explotar sus ideas, por lo cual terminó por ofrecérselas, así como escribiéndole actos dramáticos específicos: *El fabricante de máscaras*, *La jaula* y *El devorador de corazones* (Jodorowsky, 2006, p. 186).

Ya en México, Jodorowsky causaba gran revuelo con sus efímeros pánicos, surgidos como tal en París, en 1962, cuando en compañía del dramaturgo y cineasta español Fernando Arrabal, el dibujante y novelista Roland Topor, y el novelista Jacques Sternberg¹⁷, fundó el “‘Movimiento Pánico’”, en alusión al dios Pan, el cual se manifiesta a través de tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad" (Jodorowsky, 2003).

El primer acercamiento registrado de Jodorowsky al mundo cinematográfico es en 1957, con el medimetraje “La corbata”, inspirado en la novela “Las cabezas trocadas” (1940) de Thomas Mann; en esta obra se narra la historia de una joven que vende cabezas. Este primer encuentro con el séptimo arte lo hace desde su visión de mimo, pues el documento carece de texto y para representarlo solo se ayuda de la pantomima.

En México, Jodorowsky volvió a probar suerte en el cine y filmó su primer largometraje “Fando y Lis”, basado en la texto dramático homónimo de Fernando Arrabal. Esta obra cuenta

¹⁶ Mimo y actor francés de renombre internacional.

¹⁷ A quién Jodorowsky menciona en su libro “Antología pánica” pero pasa inadvertido en su página electrónica oficial.

la historia de una pareja, Fando, un hombre inseguro y con complejo de castración a partir de la relación de sus padres; y Lis, una joven que fue violada en su infancia y que se encuentra postrada en un carrito desde donde pide a su pareja la lleve a pasear y sumisamente acepta que Fando haga con ella a placer, siempre y cuando continúen su viaje a Tar, una ciudad mítica a la cual no llegan porque Fando asesina a su compañera. Cabe señalar que esta historia, antes de ser filmada se presentó en teatro, con los mismos actores Sergio Klainer y Diana Mariscal. El filme se exhibió por primera vez en el *Festival de Cine de Acapulco*, donde “los directores Servando González y Raúl de Anda pidieron se aplicara el Artículo 33 al chileno por considerarle ‘indeseable, extranjero y pornógrafo’. El ‘Indio’ Fernández fue más allá, declaró que en cuanto lo viera lo iba a matar” (Jiménez, 2003). Jodorowsky causó tanto revuelo con este filme, como lo que anteriormente había provocado con sus efímeros pánicos.

En 1970 ocurren los rodajes del segundo largometraje, “El topo” “un *western*¹⁸[que] contiene una compleja fábula pánica a través del *Zen*” (Jodorowsky, 1996, p. 23). En esta obra que pareciera estar dividida: se narra en la primera parte la historia de un pistolero que intentando ser el mejor en su campo se bate a duelo con los cuatro maestros del revólver, que representan diversas cosmovisiones (cristiana, sufí, chamánica y budista), y a quienes vence a través de diversas artimañas; mientras que en la segunda parte, se aborda su evolución mística y su incapacidad del manejo del conocimiento.

En 1973 con el apoyo de Allen Klein, Jodorowsky concluyó “La montaña sagrada”, un filme que, igual que sus antecesores, causó gran revuelo al abordar temáticas místicas y sexuales, siempre con un toque predominantemente violento.

¹⁸ Aunque el autor corrige este término: se trata en realidad de un *eastern* (1996, p. 23).

El último filme en el país fue “Santa sangre” (Argento & Jodorowsky, 1989), como una coproducción italo-mexicana, donde se presenta la historia de un joven que al presenciar la muerte de su madre cae en la locura, y al crecer y fugarse del psiquiátrico, termina siendo un asesino serial.

Jodorowsky tiene tres largometrajes más: “Tusk” (Campbell & Jodorowsky, 1978) y “El ladrón del arcoíris” (Domínguez, 1990), filmes que poco se mencionan en México al mencionar la obra del director, y el más reciente “La danza de la realidad” (Jodorowsky, 2013).

Antes de finalizar este apartado, es oportuno mencionar la riqueza cultural que construye su producción cinematográfica, y es que se refleja su enciclopedia personal al ser un chileno de ascendencia judía con ancestros rusos, que vivió entre otros lugares en Francia, México y Estados Unidos de América; lo cual le permite construir una obra estética de características *sui generis*, “...un cine desterritorializado o transcultural, con diálogos heterogéneos, caminos que se cruzan, interacciones fluidas e irregulares” (Lipovetsky, 2009, p. 99), y sumamente insertado en el momento de cambio que le tocó vivir y construir a partir de su trabajo. De ahí que su obra es una muestra de “la multiculturalidad, o sea la abundancia de opciones simbólicas[que]propicia enriquecimientos y fusiones, innovaciones estilísticas tomando prestado de muchas partes” (García, 2004, p. 22); como lo demuestra el cineasta al presentar en su filmografía un desierto cónico que evoca el infierno dantesco, un pistolero ante su búsqueda de elevación mística más allá de las instituciones religiosas, una lucha entre camaleones y sapos que representan la Conquista de Tenochtitlan o la miseria de los oprimidos que devoran la carne de un elefante muerto.

En definitiva y dejando de lado los juicios de valor, es pertinente observar con detenimiento la producción de este personaje tan polémico, puesto que sus imágenes no solo pretenden escandalizar, como lo hicieron en su época, sino que con su obra nos recuerda que “...cuando en una sociedad se juega, se canta o se danza, se está hablando de otras cosas, no solo de aquello que se está haciendo explícitamente. Se alude al poder, a los conflictos, hasta a la muerte o a la lucha a muerte de entre los hombres” (García, 2004, p. 38). La producción artística, al menos en este caso en particular, no es el escándalo por sí mismo; es la crítica a un sistema arcaico que pareciera no comprender la necesidad de evolución.

Filmografía

De los siete filmes de Jodorowsky: “Fando y Lis” (1967), “El topo” (1970), “La montaña sagrada” (1973), “Tusk” (1978) “Santa sangre” (1989), “El ladrón del arcoíris” (1990) y “La danza de la realidad” (2013), aquí solo se referirán los primeros tres, al considerar que en conjunto comparten características que los hacen formar un mismo discurso antisistémico. Además “Tusk” y “Santa sangre” no tienen a Jodorowsky como único escritor, mientras que “El ladrón del arcoíris” es totalmente ajeno a su autoría. Finalmente “La danza de la realidad” se estrena en México apenas un año antes de concluir este proyecto y se decide no tomarla por la distancia temporal y geografía respecto a “El topo”.

Fando y Lis

Como ya se anotó líneas arriba, el primer filme de Jodorowsky está basado en la obra teatral homónima del español Fernando Arrabal, y narra la historia de una pareja sadomasoquista y su búsqueda de una ciudad fantástica: Tar. Es posible percibir los problemas que tiene Fando para integrarse a un mundo de “adultos” a causa de sus problemas con la imagen materna y paterna; este hecho lo lleva a tener una relación de dependencia con Lis, aunque no

evita que al final, en un arranque de ira termine por asesinarla, como consecuencia de sus múltiples estallidos violentos. Por su parte, Lis es mostrada con menos profundidad, aunque también evidencia su problemática para poder valorarse, o bien, hacerse cargo de sí misma. La dependencia de Lis hacia Fando, va más allá del hecho de que se le representa como inválida, a lo largo del filme el personaje femenino se ve reducido, cosificado no solo por su acompañante, sino también por ella misma.

Esta película confronta las formaciones imaginarias (Pecheux, 1978) de los géneros: al mostrar la libido de las mujeres ancianas, enjuiciar el papel de la madre ausente que trabaja, proyectar al padre, menoscabado ante la imagen de la esposa, que vuelve del limbo para pelear con el hijo por la supremacía sexual, por mencionar algunas representaciones abordadas. Ya en la investigación precedente, desde una visión jungiana, la autora de esta tesis aborda el primer filme del autor desde la narratología, y se propone que el proceso aquí descrito, es una pugna interior entre la parte femenina y masculina que toda persona alberga en su interior.

El topo

El segundo largometraje de Jodorowsky marcó su carrera como cineasta de manera oficial. Esta historia semejante a un *western*, por su construcción visual en escenarios y vestuario, narra la historia de un hombre a lo largo de su proceso de vida y su relación con las personas cercanas a él: su hijo, compañeras de viaje y maestros. Al igual que ocurre con el primer filme, “El topo” parece ser la metáfora de algo más individual, y pudiera proponerse como continuación del viaje interior proyectado en “Fando y Lis”. Al mantenerse en la misma línea estructural y poética. Jodorowsky se aseguró que la crítica cinematográfica a nivel nacional continuara con una opinión tajante y un tanto negativa sobre su obra, ya que en su momento no se percibía la necesidad de abordar temáticas filosóficas como lo hace él sobre el ser y su

existencia. Esto no significa que el chileno haya descubierto un mundo desconocido, solo que al estar como punta de lanza en este proceso de cambio, crecimiento, validación y construcción de identidades, fue sumamente atacado. Incluso hubo quien ironizó sobre los fondos que ayudaron en la realización de “El topo”:

[...] El Topo (1970), segundo largometraje de Jodorowsky, ahora en colores y con millonario presupuesto semiindependiente. Millonario y semiindependiente porque no dependerá para su financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico, sino que pasará por encima de él y de sus mezquinas normas, logrando depender para bien o para mal, directamente, de los capitales de Wall Street de los que en última instancia depende nuestra economía industrial cinematográfica (Ayala, 1986, p. 398).

Pese a todos los comentarios que pulularon sobre esta producción, es meritorio el hecho de que se exhibió y provocó controversia en el medio cinematográfico norteamericano, al tiempo que demostró en cierto sentido que esa respuesta en el público tenía una razón histórica, que de alguna manera en México se intentaba negar. Casi es posible decir que México pretendía quedarse al margen de la evolución, obvia y necesaria, del cine, puesto que, según Lipovetsky “en efecto, todo indica que desde fines de los años setenta y sobre todo durante los ochenta se produce una ruptura que afecta a cineplaneta, una ruptura de conjunto” (2009, p. 15). Jodorowsky, volvía tangible, a través de sus producciones, el cambio que el cine sufría en todas partes. Se adscribe al nuevo cine que “quiere independizarse de la cadena productora, de la circulación de producto y de su calificación capitalista; es decir, de la mercancía” (Bertetto, 1977, p. 26). Sin embargo, esa fue una cuestión que Jodorowsky no evaluó al unirse con Klein, pues si bien su obra como tal salía del canon establecido y era aplaudida por estos hombres de negocios, no era posible negar sus deseos de riqueza, al ser quienes invertían capital en sus cintas, prueba de ello es el pleito que tuvo con el manager de *The Beatles*, que por casi treinta

años confinó sus películas al “olvido”, salvándose solo por un par de copias que circulaban sin autorización.

La montaña sagrada

La última de las películas seleccionadas presenta la historia de un hombre, a quien se compara en varios momentos con la imagen de Jesucristo, y su travesía. Este personaje será auspiciado por un alquimista, personificado por el cineasta, quien lo presenta con siete personas más, que representan los planetas, y que en conjunto emprenderán la preparación para asaltar por sorpresa a los nueve sabios que habitan en la montaña sagrada. Para llegar a su cometido, los personajes deberán deslindarse de todo lo que conforma sus vidas, desde dinero hasta las personas con quienes conviven, para prepararse en la pérdida de su individualidad, pues sólo pueden habitar la montaña si se convierten de manera simbólica en un ente único.

Rumbo al final del filme, Jodorowsky, personificando al maestro alquimista, pronuncia una de las líneas claves del filme: “*It is a film. Zoom back camera!*”, con esto realiza una ruptura diegética por medio de la cual deja al descubierto al equipo de producción del filme, y conduce a su espectador de uno a otro plano de la ficción, de esta forma el director invita a revalorar la cinta bajo una nueva óptica.

Preguntas de investigación

Para indagar en la problemática que ya se ha expuesto, resulta menester establecer preguntas que permitan obtener la información requerida, de ahí el surgimiento de la pregunta principal:

¿Cómo se construye el discurso del filme “El topo”, específicamente bajo la visión de crisis de sentido? Sin embargo, para conseguir la respuesta a esta interrogante, se requirió de cuestionamientos que permitan examinar el corpus seleccionado:

1. Dadas las características de la obra, que exhibe un discurso metafórico, antirrealista y con un espacio ficcional paralelo, ¿en cuál corriente de las ideas se ubicaría “El topo”?
2. ¿Cómo se estructura la relación entre el autor y su obra?
3. ¿Cuál es el *leit motiv* de la obra en estudio?
4. ¿Cuáles son y cómo funcionan las formaciones imaginarias?
5. ¿Existe alguna articulación entre los filmes del autor?

Hipótesis

La hipótesis principal de este trabajo consiste en el supuesto de que Jodorowsky se ve inmerso en una ruptura ideológica y temporal que exhibe en su discurso fílmico, y a partir de ella se propone la necesidad de reconstruir autoimaginarios, como imaginarios sociales. A esta suposición están subordinadas las hipótesis secundarias:

1. El autor presenta una obra de frontera que si bien puede ostentar ciertas características posmodernas es una pieza moderna.
2. A partir del involucramiento de Jodorowsky, con su producción, puede afirmarse que es un autor comprometido con el mensaje que se expone en su obra, pues muestra su vida a través del trabajo artístico.
3. El eje central del filme es la búsqueda del *yo* interior, a partir de la apropiación del exterior místico.

4. El creativo genera en la escena fílmica imaginarios disonantes para su época, que ya existían, pero que se atreve a manifestar en su obra.
5. Los filmes “Fando y Lis”, “El topo” y “La montaña sagrada”, contienen elementos que responden a un mismo discurso sobre la edificación del *yo*, el cual es posible percibir al articular y cotejar las obras.

Objetivos

En este apartado, se darán a conocer los objetivos propuestos; en primera instancia se posee un objetivo general que categoriza los discursos anti-sistémicos que se observan en “El topo”. Este objetivo, posee cinco objetivos particulares subordinados:

1. Ubicar la corriente filosófico-artística en que se sitúa el discurso en el filme “El topo”.
2. Definir la relación que existe entre la vida del cineasta y su propuesta fílmica.
3. Identificar el eje central de la trama fílmica en el discurso estudiado.
4. Describir las formaciones imaginarias que el autor evidencia en el filme, condicionadas por su contexto histórico.
5. Realizar una aproximación a la poética fílmica de Alejandro Jodorowsky.

Criterios metodológicos

Al iniciar un trabajo de esta índole, lo primero que debe aclararse es la investigación (del lat. *investigatio, -ōnis*), ya que esta acción, según la “Enciclopedia universal Sopena” (1979, p. 4572), debe entenderse como la acción que tiene por fin la exploración. De acuerdo con esta acepción este documento tiene como meta estudiar un fragmento histórico-social expuesto por Alejandro Jodorowsky en el segundo largometraje que filmó en México al inicio de los setentas.

Para realizar una indagación de esta envergadura, es menester recurrir a una metodología (del gr. *μέθοδος*, método, y *logos*, tratado), que de acuerdo con la “Enciclopedia universal Sopena” (1979, p. 5555), comprende al conjunto de reglas que se siguen en una pesquisa científica o en una exposición doctrinal. Por ende, es comprensible que toda investigación requiere, de manera forzosa, una ruta establecida que permita la coherencia y cohesión a lo largo del trabajo que busca encontrar conocimiento.

Dentro de la metodología existen tres posibles enfoques para arribar al conocimiento: cuantitativo, cualitativo y mixto. El primer enfoque es aquel que se distingue por:

[...] utiliza[r] la recolección y el análisis de datos para contestar preguntas de investigación y probar hipótesis establecidas previamente, y confía en la medición numérica, el conteo y frecuentemente en el uso de la estadística para establecer con exactitud patrones de comportamiento en una población (Hernández, Fernández, & Baptista, 2003, p. 5).

El enfoque cuantitativo ofrece información en gran escala, brinda la oportunidad de corroborar lo que el enfoque cualitativo ha explorado de forma particular, ya que éste “se utiliza primero para descubrir y refinar preguntas de investigación, [...] con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones.” (Hernández, *et alia*, 2003, p. 5). Ningún enfoque está por encima del otro, sólo son opciones para arribar al conocimiento, y se deben elegir a partir del estado en que se encuentra la problemática elegida.

Otros elementos importantes que deben tomarse en cuenta al elegir los estudios cualitativos es que:

[...] no pretenden generalizar de manera intrínseca los resultados a poblaciones más amplias, ni necesariamente

obtener muestras representativas (bajo la ley de probabilidad); incluso, no buscan que sus estudios lleguen a replicarse. Asimismo, se fundamentan más en un proceso inductivo (exploran y describen, y luego generan perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general (Hernández, *et alia*, 2003, p. 13).

Por lo anterior, se ha decidido que este trabajo se inserte en los estudios cualitativos, y a su vez en “los estudios exploratorios [que] se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes” (Hernández, *et alia*, 2003, p. 115). Como es este caso, al corroborar los pocos estudios formales sobre el cine de Jodorowsky, en particular sobre la obra “El topo”, y el enfoque tomado en esas investigaciones.

Además, cabe mencionar que este trabajo se trata de un estudio de caso, que “es la unidad básica de la investigación y puede tratarse de una persona, un objeto, un sistema, una organización, etc.” (Hernández, *et alia*, 2003, p. 331). En este proyecto se parte de un universo conformado por el filme “El topo” (Jodorowsky, 1970), a partir del cual se pretende contestar las preguntas de investigación expuestas, sin embargo, es importante acotar que, con la finalidad de contextualizar la obra en estudio, a lo largo de la investigación se utilizarán la película anterior y posterior a “El topo”, con el fin de poder ejemplificar ampliamente los elementos encontrados. También es oportuno mencionar que esta investigación planea mostrar una visión del entorno que se gestaba durante la época en que tomó forma el producto simbólico que se estudia.

Según las bases metodológicas expuestas, se repara en la importancia de estructurar un esquema a partir del cual se esclarezcan las categorías, “los niveles donde serán caracterizadas

las unidades de análisis” (Hernández, *et alia*, 2003, p. 416), que se van a trabajar, con ese propósito se diseñó el siguiente modelo operativo:

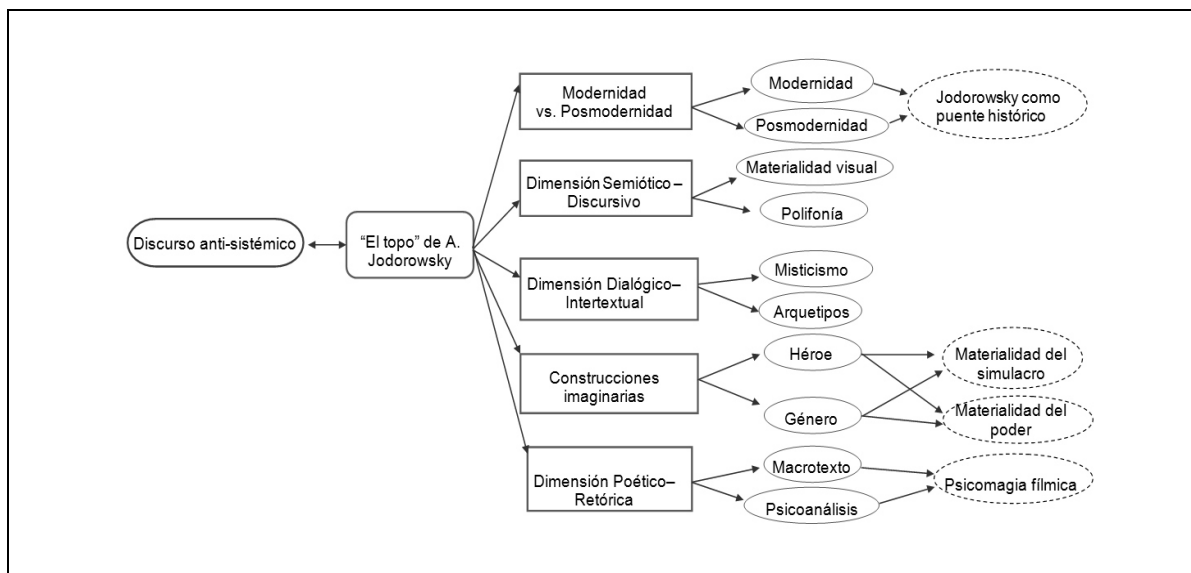


Figura 1. Modelo operativo.

Específicamente en el rubro del análisis fílmico, Lauro Zavala, en su libro “Elementos del discurso cinematográfico” (2003), aclara de manera concisa los conceptos básicos que deben delimitarse antes de iniciar una empresa como la propuesta en este proyecto, y que usualmente en la jerga cinematográfica, se entremezclan.

	Recreación	Crítica	Análisis	Teoría
Preguntas:	¿Me gustó esa película?	¿Es una buena película?	¿Qué es lo específico de esta película?	¿Qué es el cine?
Objeto:	Goce	Síntesis	Análisis	Modelos
Método:	Disfrute	Valoración	Fragmentación	Sistematización
Medio:	Oral	Medial	Didáctico	Especializado
Contexto:	Experiencia	Memoria	Segmento	Intertexto

Figura 2. Cuadro de diferenciación de L. Zavala (2003, p.3).

Entonces, la crítica puede ser ejercida de manera libre, pues resulta ser producto de una valoración subjetiva, procedente de los recuerdos que ha dejado la película en el espectador; mientras que el análisis requiere de un trabajo preciso, ya que sus deducciones son arrojadas a

partir de la aplicación de una metodología y sus resultados son con fines didácticos, y por ende, serían el sustento para resultados y juicios más objetivos, que se proporcionen en la crítica.

Por lo anterior se deduce que este trabajo estará enfocado al análisis, que cabe decir:

[...] es una actividad relativamente reciente en la tradición académica. A pesar de que la teoría del cine nació hace más de un siglo —con el cine mismo— las estrategias de aproximación crítica a esta forma de arte y entretenimiento han estado ligadas a la literatura, la apreciación estética y, sobre todo, al periodismo (Zavala, 2003, p. 15).

Como se explicó, anteriormente, éste es un estudio de caso y por ende descubrir la estructura, como elemento de significación, que conforma la realidad social, es inherente. A partir de esa primicia, la interpretación que aporte una crítica, es una acción fundamental para significar lo observado, desde argumentos teóricos que sustenten lo expuesto.

Para el análisis se recurrió en primera instancia al esquema *ojo de buey* (figura 3) de David Bordwell (1995, p. 192), para la segmentación del discurso, ya que el uso de los campos ayuda en la revisión de los conceptos, con cierta delimitación que brinda mayor espacio de trabajo. El esquema consiste en tres círculos concéntricos, en el cual se propone situar a los personajes en el central, donde se abordarán sus acciones, rasgos y relaciones más significativas; posteriormente se encuentra el mundo diegético, en el cual se estudia la iluminación, decoraciones, es decir, aquello que está dentro de la historia; y finalmente se aborda lo extradiegético, aquello que no está dentro de la historia, como puede ser la música y el uso de la cámara, entre otros puntos.

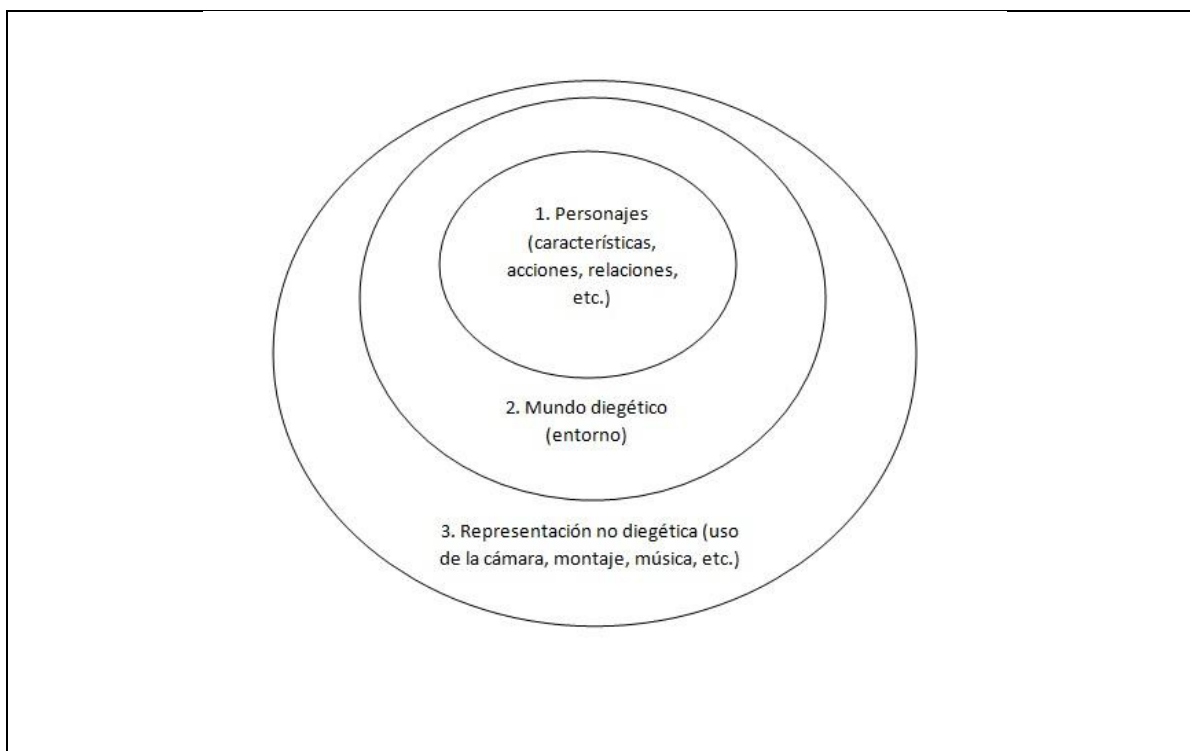


Figura3. Ojo de buey de D. Bordwell (1995, p.193).

Con la intención de realizar una investigación completa, se revisaron las materialidades discursivas propuestas por Julieta Haidar (2006), quien expresa la necesidad de tomar en cuenta al menos tres materialidades para validar un análisis.

Las materialidades propuestas por Haidar son:

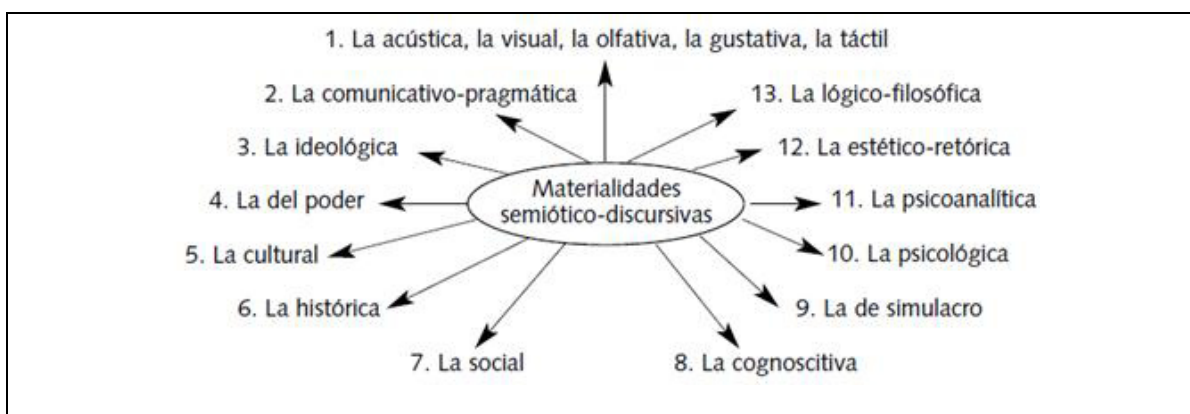


Figura 4. Materialidades semiótico-discursivas de J. Haidar (2006, p. 83).

Para los fines de este trabajo se han seleccionado ocho materialidades que permiten obtener una visión clara del objeto de estudio propuesto.

- Las *materialidades acústica y visual* se consideran a raíz de la naturaleza audiovisual del objeto a analizar, pues Jodorowsky se apropia del lenguaje cinematográfico, y respecto a la primera materialidad, ofrece sonidos extradiegéticos para construir espacios físicos. Un ejemplo es en el ingreso del personaje central a la morada del primer *maestro del revólver*, cuando se escucha el latido de un corazón. La segunda, la materialidad visual, es la esencia del filme.
- La *materialidad estética* y del *simulacro* se eligen a causa de estar trabajando con una producción artística, la cual por su esencia es mimética y al serlo, tanto recrea eventos reales, como simula y dispone aquellos recursos que le sean necesarios para transmitir el mensaje deseado.
- *Materialidad ideológica y poder*, se verifican al tratarse de una producción simbólica que busca evidenciar el discurso normativo, al tiempo que lo cuestiona e invita al espectador a hacer lo mismo, a través de las rupturas diegéticas que evitan un espectador alienado en la fantasía.
- *Materialidad semiótico-cultural y psicoanalítica*, presentes en los cuestionamientos inherentes a las formaciones imaginarias de los personajes en escena.

La propuesta se incluye en estas materialidades porque a su vez tiene un compromiso social, y pone al descubierto los devenires ideológicos que se relacionan con el poder y por ende con la cultura de un momento histórico preciso. Además, habrá que considerar las aportaciones

que el director brinda al ser parte de la interculturación que presenta al haberse insertado en varias culturas, como la francesa y la mexicana por mencionar algunas.

Enseguida se ilustra la elección de las materialidades que se estudian en esta tesis:

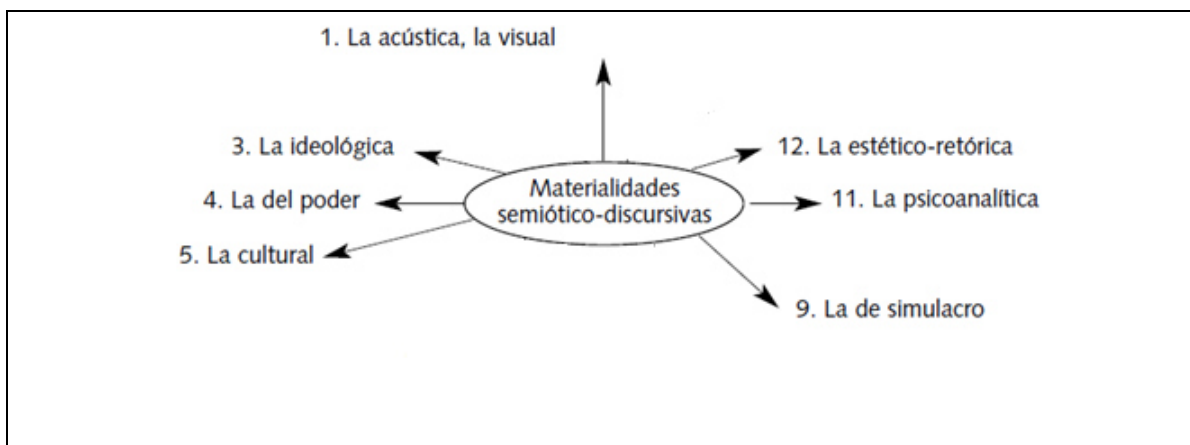


Figura 5. Materialidades semiótico-discursivas seleccionadas para este trabajo.

Finalmente, con el propósito de mostrar el proceso de enunciación que ocurre en el filme, se presenta el modelo del proceso dialógico-enunciativo que se plantea para este estudio. En éste se integran conceptos como lo referencial, pues el discurso de Jodorowsky resulta encriptado para un lector que no comparte su marco teórico. El código fílmico, a raíz de los permisos “poéticos” que el director se da para reformular los mensajes audiovisuales. La apreciación, no sólo si el espectador conoce las alusiones, sino también si se ha permeado de la información que existe sobre este productor cinematográfico. Finalmente, se toma en cuenta, como en el esquema original, la recepción en tiempo diferido y la respuesta que emite el espectador.

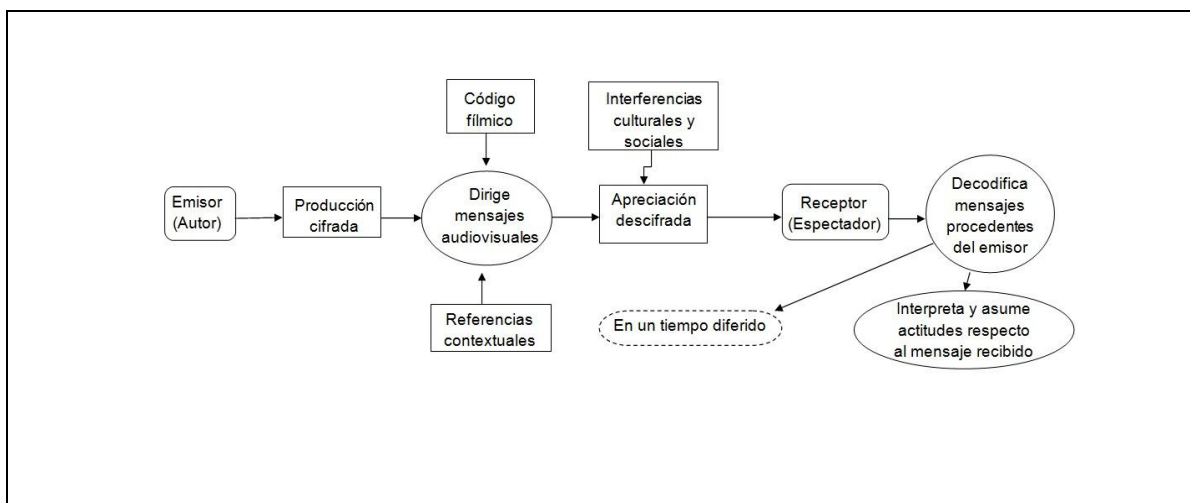


Figura 6. Adaptación de la propuesta del fenómeno teatral de N. Román (2007, p. 19).

A partir de estas herramientas, se pretende arribar de forma pertinente al objeto de estudio seleccionado, para indagar en los tópicos establecidos previamente.

Aportaciones y limitantes de la investigación

El presente trabajo conduce a aportaciones, así como a problemas no resueltos, que quedan para futuros estudios. Entre las aportaciones se pueden mencionar:

- Se evalúa la propuesta fílmica de Jodorowsky, a partir de las características del cine moderno y posmoderno.
- Se revisa la construcción visual, espacios físicos y vestuario, como parte de la construcción del discurso fílmico del cineasta.
- Se establece la presencia de la polifonía al ser un producto creado por una persona que funge como director, guionista y actor.
- Se ofrece la creación de un ente disociado a lo largo del filme, que debe evolucionar.
- Se examina la función de los papeles femeninos.
- Se expone la posibilidad de una metáfora cinematográfica, construida a lo largo de los filmes de 1967 a 1973, con fines psicomágicos.

Asimismo se deja para futuras investigaciones:

- La ampliación del corpus, al tratarse de un cineasta que aún está produciendo cine, e incluso se puede recurrir a los *comics* que en este documento se han dejado de lado.
- Abordar las relaciones líquidas (Bauman, 2005) entre las parejas e incluso entre la relación padre-hijo.
- El tópico del género se puede desarrollar de forma más profunda y aplicar el sadismo y masoquismo como constantes.
- Alteración del tiempo, a raíz de secuencias oníricas.

Es así como el presente documento deja patente la riqueza simbólica que posee la producción de este cineasta y la necesidad de retomarlo como parte de la historia fílmica nacional.

CAPÍTULO 1

“EL TOPO”, DESDE LA PERSPECTIVA TEMPORAL

El caos es el enigma que viene desde tiempos muy lejanos, cuando los mitos trataban de mostrar cómo todas las cosas provienen y son el resultado de génesis sucesivas (Balandier, 1999, p. 9).

Este primer apartado busca esclarecer la naturaleza de las corrientes del pensamiento que constituyeron el entorno del filme “El topo” (1970) de Alejandro Jodorowsky, con el fin de poder realizar acercamientos posteriores, sin perder de vista su esencia gestante, lo cual permitirá a lo largo del presente trabajo, mayor objetividad en las interpretaciones propuestas. Por lo anterior, se iniciará un rastreo de las teorías y conceptos que permiten dibujar el contexto ideológico. El eje temático de este capítulo es el recorrido histórico de la Modernidad a la Posmodernidad, que se esbozará ya que en los siguientes capítulos se continuará discutiendo sobre estos tópicos desde diversas posturas teóricas, para observar su relación con el filme seleccionado.

Por lo cual se propone, con la intención de esclarecer el recorrido de este apartado, la siguiente figura:

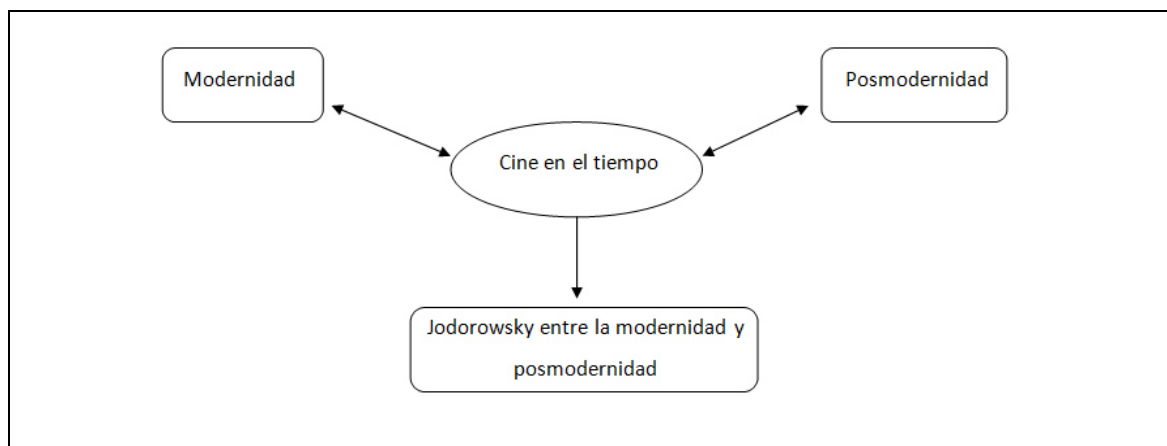


Figura 7. Modelo operativo del capítulo 1.

Que servirá como eje para el desarrollo teórico de este apartado que tiene como fin establecer la posición temporal del filme “El topo” de Jodorowsky.

1.1. Modernidad

El concepto del cual se discurrirá en este apartado proviene del siglo VI, y es una palabra del latín vulgar: *modernus*. Y se refiere a “aquello que pone de manifiesto lo propio del modo, es decir, lo que manifiesta la cualidad de lo justo, lo que guarda medida, lo que queda contenido en la noción reciente” (Clair, 2000, p. 23). Sin embargo, este concepto tendrá diversas interpretaciones, hasta 1830, “cuando el término moderno acabará por significar lo contrario, es decir, la idea de búsqueda incesante y febril de lo nuevo exclusivamente, y su exaltación” (Clair, 2000, p. 24). Será desde esta perspectiva que se inicie la postura teórica que se asume para trabajar a lo largo del capítulo.

Al establecer el concepto actual de Modernidad, se debe tener en consideración que esa acepción se edifica a partir de ciertos axiomas filosóficos, a saber: “el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales, y un arte autónomo acorde con su lógica interna” (Foster, 2006, p. 28). Habermas menciona que, “en su forma latina

‘modernus’ se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente [...] el término ‘moderno’, con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado...”(2006, p.20). De esta forma se observa, cómo el concepto “moderno”, ha sido utilizado en el transcurrir del tiempo para diferenciarse del pasado, haciendo evidente la separación con todo lo acaecido.

Es posible decir que “la modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la Modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo” (Foster, 2006, p. 22). Entonces se está de acuerdo con Baudelaire, cuando explica en “El pintor de la vida moderna” que: “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (p. 10). Pareciera que para la modernidad el tiempo se fragmenta y huye, pues posee un carácter momentáneo, donde todo evoluciona a gran velocidad. Berman reafirma este punto al enunciar que el:

[...] ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia (1989, p. 1).

Como se deriva de las ideas de Berman, la modernidad se muestra como un cúmulo de elementos de continuidad y ruptura; si bien la etimología evoca su necesidad de cambio, es una temporalidad que no termina de hacer un corte total de sus antecedentes. De igual forma, se debe tomar en consideración que la modernidad aparece en Europa occidental y posteriormente

en Estados Unidos, lo cual favorece que este movimiento sea expansivo hasta llegar a aquellos países que se consideran limítrofes. De ahí que se proyecte esa supuesta unidad que Berman manifiesta.

El modernismo ha sido definido por diversos autores que concuerdan, sobre todo, en el rompimiento ideológico que se generó entre el cambio del feudalismo al capitalismo y que abre la puerta a “la antitradición, el trastrueque de las convenciones, las costumbres y las creencias, la salida de los particularismos y la entrada en el universalismo, o también la salida del estado de naturaleza y la entrada en la edad de la razón” (Touraine, 2000, p. 203). Sin embargo, los cambios no sólo se exhibieron en forma general y hasta cierto punto intangible, ya se manifestaron como una transformación en la esencia humana. El proceso se sustenta en que el modernismo es

[...] un antihumanismo pues sabe muy bien que la idea de hombre ha estado vinculada con el alma, la cual impone la idea de Dios. El rechazo de toda revelación y de todo principio moral crea un vacío que debe llenar la idea de sociedad, es decir, la idea de utilidad social. El hombre es sólo un ciudadano, la caridad se convierte en solidaridad y la conciencia se convierte en el respeto a las leyes (Touraine, 2000, p. 37).

La desaparición de la deidad provoca que la humanidad reconfigure su ser, el cual había estado enlazado a una otredad imaginaria que lo dirigía, evitándole confrontaciones innecesarias sobre su propia existencia. Entonces es viable concebir a la modernidad como una rebeldía contra aquellos elementos que funcionan como controladores dentro de la tradición, es decir:

[...] la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina

el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación (Habermas, 2006, p. 22).

Se está de acuerdo con Danton, quien lleva el tema de la modernidad al arte, al decir que antes:

[...] los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema (2006, p. 29).

Es de esta forma que, desde la perspectiva de Clair “la historia del arte moderno es desde este punto de vista, paradigma del avance del espíritu humano” (2000, p. 16), el continuo cambio de los relatos que autentifican una cultura.

Finalmente, se puede llegar a una visión más cercana desde García Canclini, cuando enuncia que “la hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (1990, p. 65). Esto a raíz del intento latinoamericano de dar alcance a una realidad ajena, al buscar una modernidad desde la visión eurocentrista y posteriormente una posmodernidad como se verá a continuación.

1.2. Posmodernidad

Es importante establecer que “la crítica utiliza –a veces indistintamente- los términos *posmodernidad*, que denomina a un período histórico específico, y *posmodernismo*, referido a una forma de la cultura contemporánea” (Saldaña, 2004, p.88). De tal forma que la posmodernidad “es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las

estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación” (Eagleton, 1997, p. 11). Esta etapa se enfrenta con un quiebre ideológico con respecto a aquello que se creía inamovible como la “verdad”; y aún más significativo para los fines de este trabajo: se reconfiguran los grandes relatos, que se convierten en un mosaico diegético donde las voces diversas encuentran un lugar para explayarse.

En este orden de ideas, es pertinente evocar a Lyotard cuando establece que “por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legítimamente o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana” (1994, p. 32). Es decir que los relatos pueden ser grandes o pequeños: los primeros presentan una función libertadora con tintes políticos e incluso filosóficos; mientras que los microrrelatos permiten huir del discurso normalizado, ofreciendo un discurso más personal, antes que externo.

Por otra parte, el posmodernismo en su carácter cultural, deja en claro que

[...] habrán tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores... Es evidente que esto no facilita lo más mínimo la tarea de describir el posmodernismo como un todo coherente, dado que la unidad de este impulso –si es que la tiene– no se da en sí misma, sino en el mismo modernismo al que trata de desplazar (Jameson, 2006, p. 166).

Como se observa, se mantiene la idea de la interconexión que existe de una época a otra, y se descarta que las temporalidades se presentan a través de grandes rupturas que se desentienden del periodo anterior; por el contrario, se asevera que los cambios resultan ser lentos movimientos de transformación a través de sutilezas, que se han gestado desde antes de que sean visibles para quienes están inmersos en la evolución.

Es así como la obra de Jodorowsky está instaurada como un puente entre las dos etapas mencionadas, de tal forma que los cambios son apenas catalogables, porque no son una producción “pura”.

1.3. El cine en el tiempo

Resulta pertinente enlazar los conceptos temporales abordados líneas arriba con la historia del cine, y para ofrecer un contexto más completo con respecto a esta disciplina, se abarca desde el cine mudo hasta la posmodernidad. Posteriormente se revisará la propuesta del cineasta chileno, una vez que se ha logrado proyectar en dónde está situada su obra.

Si bien el cinematógrafo (1895) de los hermanos Lumière y el kinetoscopio (1894) de Edison y su ayudante Dickinson son un referente tangible y directo del objeto de estudio de esta tesis, no se puede pasar por alto todas las creaciones de la humanidad que permitieron llegar hasta ahí. Entre los inventores destacados se puede mencionar Muybridge, quien en 1872, “realiza series de fotografías fijando las sucesivas etapas del movimiento de animales y seres humanos poniendo al descubierto detalles que el ojo no podía percibir” (Feldman, 2001, p. 20); o a Marey, con su “fusil fotográfico” (1882), por mencionar algunos.

En sí estas producciones y otras, coinciden en presentar en la pantalla “imágenes fijas, [que] en su rápida sucesión las unifica y nuestra visión *recompone* el movimiento” (Feldman, 2001, p. 27). Es entonces que el cine ofrece 24 imágenes fijas, para que el espectador pueda enfrentarse ante la impresión de “movimiento”.

Se incluye una idea de Edgar Morin, quien coteja el avión con el cine, y sobre este último explica que se convierte en:

El ojo objetivo –y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo- captaba la vida para reproducirla, ‘imprimirla’, según Marcel L’Herbier. Ese ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio: la descomposición del movimiento. Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor (2001, p. 14).

Si bien ante ambos casos: la imagen cinematográfica y la visión en pleno vuelo, la humanidad se disocia de sí misma para observarse como una otredad; el cine cumple un papel fundamental para que la sociedad pueda reflexionar sobre sí, al mismo tiempo que se evade viéndose a sí misma como objeto de estudio.

A continuación, se presenta una visión temporal en tres estados: el cine clásico, moderno y posmoderno; tomando en consideración que existen producciones que pueden estar insertas en más de una estética.

1.3.1 Estética del cine clásico.

La primera categoría que se plantea contextualizar es el cine clásico. Se enmarca en “los inicios del cine sonoro (años treinta) y el final de los años cincuenta. Se caracteriza por una gestión dramática del relato surgida de las reglas clásicas del teatro, y una concepción de los personajes próxima a la de las novelas del siglo XIX” (Huet, 2006, p. 18). Al respecto Zavala dirá que “es aquel (*sic*) que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones” (2005). Resulta ser una representación básica, sin exigencias extras para su receptor. El mensaje es directo y claro, con un fin inmediato, sin la necesidad de cuestionamientos extras. El cine clásico “siempre es igual a sí mismo, mientras que el cine moderno siempre es distinto de sí mismo” (Zavala, 2005). Es decir que el segundo resulta ser

una autoconstrucción constante; se modifica bajo la necesidad de encontrarse a través de la experimentación que no se observa en la misma medida en el cine clásico, y que se construye a partir de fórmulas constantes e invariables.

Pareciera entonces que el cine clásico es el cine que

[...] convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine (Zavala, 2005).

De esta forma el discurso se presenta a través de una estructura que había demostrado ser funcional y a la cual no se le proponían modificaciones, y a la que se integraron convenciones provenientes de otras disciplinas como el teatro e incluso la pintura.

Zavala estudia esta temporalidad del cine, específicamente de la estructura narrativa, la cual se presenta “organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coinciden puntualmente” (2005). Incluso toma algunos de los estadios narrativos que Campbell (1972) aborda en “El héroe de las mil caras”, para mostrar la continuidad en las diegésis. Asimismo, en los filmes se propone la existencia de un final epifánico, que resulta ser “concluyente y relativamente sorprendente para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico” (Zavala, 2005).

Otro elemento que se destaca es el sonido, ya que éste posee “función didáctica, de tal manera que acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente...” (Zavala, 2005). El audio en estos filmes estará apoyando a la construcción de género, o incluso ayuda al espectador a ir un paso adelante del personaje al prever acontecimientos que éste ignora. Para esta tesis resultan interesantes dichas ideas, ya que Jodorowsky se encuentra muy

lejos de esta propuesta, en cuanto ofrece en sus obras una resignificación completa de la historia y de sus personajes, al hacer uso de elementos disonantes con respecto a estas normas estéticas.

Finalmente según Zavala, la ideología que se ostenta es una visión “de carácter teleológico, es decir, el presupuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una conclusión única e inevitable” (2005). Por lo tanto las narraciones clásicas, recaen en el empleo de la *anagnórisis*¹⁹. Pareciera que los personajes deben llegar a un determinado punto, y que si bien ellos pueden elegir cómo hacerlo, no podrán evitar ser confrontados en ese reconocimiento de la identidad que la historia ya tiene trazada para ellos.

1.3.2 Estética del cine moderno

Por su parte, el cine moderno intenta diferenciarse de forma radical de su antecesor de manera cronológica. Zavala (2010, p. 28) ubica esta etapa entre 1945 a 1975, mientras que Costa de manera muy similar, lo especifica entre “finales de los años cincuenta hasta mediados de los años setentas” (1988, p. 136). Huet por su parte, explica que este cine

[...] nació a finales de los años cuarenta en Italia con el neorrealismo, seguido diez años más tarde por la *Nouvelle Vague* en Francia. Este movimiento transformó el cine valorando la puesta en escena por encima de las cualidades intrínsecas del guión, convirtiéndose en un cine de cineastas más que de guionistas (2006, p. 19).

Como se advierte, se está ante la aparición del cine de autor. Es decir que más allá del género, resultará palpable el trabajo particular de cada cineasta, como es el caso de Jodorowsky. Es necesario añadir que este cineasta manifiesta una separación visible incluso con respecto a los pares que lo siguen de cerca, quienes han fungido como guionistas y fotógrafos, antes de

¹⁹Anagnórisis (del gr. ἀναγνώρισις; de anagnorizo, reconocer). F. Poét. Agnición, reconocimiento de un personaje (Enciclopedia universal Sopena, 1973, p. 473).

realizar sus propias producciones fílmicas como son los casos de: Fernando Arrabal (con “Viva la muerte”, 1971), Rafael Corkidi (con “Ángeles y Querubines”, 1971) y Juan López Moctezuma (con “Alucarda, la hija de las tinieblas”, 1978).

Pareciera que el mejor modo de diferenciar el cine clásico del moderno, es considerando que el segundo busca una ruptura en cuanto a las convenciones que conformaban el cine clásico. El cine moderno pretende ser el discurso de artistas individuales, más que el discurso que se inserta en la tradición de un género en particular. En el cine moderno, Zavala considera que el director “tiene mayor peso que las tradiciones genéricas, de tal manera que no existe ningún antecedente de lo que un director individual puede hacer con los recursos audiovisuales” (2005). Es así como se puede plantear el surgimiento de un cine de autor, que busca evidenciar su singularidad al mismo tiempo que se separa del cine clásico.

Otro elemento significativo, es que el cine que se construye a finales de esta etapa considera la ideología como elemento importante para su producción; aunque no lo hace de manera directa a través de personajes ortodoxos, al contrario, hace uso de “formas desdibujadas e indirectas, basadas en procedimientos metafóricos o alegóricos” (Costa, 1988, p. 142). Por lo cual aunque Jodorowsky está evidenciando una crisis de sentido, algunos espectadores pueden no encontrarlo, debido a la mirada asincrónica con la cual arriban a la obra, sin embargo si se entiende en su momento, es son perceptibles los juicios que hace sobre las insituciones sociales y cómo reconfigura la presentacion visual de esas problemáticas.

1.3.3 Estética del cine posmoderno

La última instancia a revisar es el cine posmoderno, que aparece como una fusión tópica entre el cine clásico y moderno. Esta propuesta fílmica está datada, por Zavala, en la segunda mitad de la década de 1960, a través del

[...] cine de la alusión, es decir, un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico o no) de las convenciones temáticas y genéricas del cine clásico, es decir, al utilizar estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica. Este mecanismo de intertextualidad genérica es el antecedente más inmediato de lo que podemos llamar un cine posmoderno (Zavala, 2005).

Este cine logra construir una realidad virtual, donde no se pretende poner de manifiesto realidades individuales, o exteriores; por el contrario, se vuelven producciones autorreferenciales que buscan discurrir dentro de su propia ontología.

Al igual que en las otras temporalidades del cine, en ésta se despliegan algunos tópicos que resultan sobresalientes en la construcción narrativa, como es el caso del sonido, ya que éste posee una “función itinerante, es decir, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica” (Zavala, 2005). Este elemento propicia que el espectador sea partícipe en la decodificación del discurso, que se aleja de ser sencillo o habitual.

De igual forma, la edición también es itinerante “puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista” (Zavala, 2005). Pareciera que las producciones que se categorizan como posmodernas, llevan al receptor a un trabajo constante de interpretación a lo largo de la obra.

Para observar las diferencias y similitudes de las temporalidades del cine en contraste, se recurre a una tabla presentada por Zavala (2005), cuando busca esclarecer las relaciones entre ellas:

	Cine Clásico	Cine Moderno	Cine Posmoderno
Inicio	Narración (de Plano General a Primer Plano)	Descripción (de Primer Plano a Plano General)	Simultaneidad de Narración y Descripción
Inicio	Intriga de Predestinación (Explícita o Alegórica)	Ausencia de Intriga de Predestinación	Simulacro de Intriga de Predestinación
Imagen	Representacional Realista	Plano-Secuencia Prof. de Campo / Expresionismo	Autonomía Referencial
Sonido	Función Didáctica: Acompaña a la Imagen	Función Asincrónica o Sinestésica: Precede a la Imagen	Función Itinerante: Alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica
Edición	Causal	Expresionista	Itinerante
Escena	El espacio acompaña al personaje	El espacio precede al personaje	Espacio fractal, autónomo frente al personaje
Narrativa	Secuencial Mitológica Modal (alética, deóntica, epistémica, axiológica)	Anti-Narrativa (fragmentación, lirismo, etc.)	Simulacros de narrativa y metanarrativa
Género	Fórmulas Genéricas (Policiaco, Fantástico, Musical, etc.)	El Director precede al Género	Itinerante, lúdico, fragmentario (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos)
Intertextos	Implícitos	Pretextuales Parodia Metaficción	Architextuales Metaaparodia Metalepsis
Ideología	Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad	Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición	Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno
Ideología	Presupone la existencia de una realidad representada por la película	Relativización del valor representacional de la película	Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad
Final	Epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas	Abierto: Neutralización de la resolución	Virtual: Simulacro de epifanía

Figura 8. Elementos comparativos entre las estéticas del cine (Zavala, 2005).

Es a través de este trabajo que Zavala demuestra cómo las obras fílmicas no están necesariamente en una temporalidad única, sino por el contrario existen varias producciones que funcionan como puentes entre varias categorías temporales. A continuación se revisará cómo se configura el trabajo audiovisual de Jodorowsky bajo esta perspectiva temporal combinatoria.

1.3.4 Convergencias textuales en la obra de Jodorowsky

A partir de los subtemas anteriores, es posible entender de forma general cómo se subdivide la estética en el cine en estas tres grandes categorías: clásica, moderna y posmoderna. En este apartado, se pretende ubicar la propuesta fílmica de Jodorowsky, para lo cual se buscará delimitar de manera precisa los rasgos que en ella se observan, sustentando los hallazgos en la propuesta teórico-metodológica de Zavala (2005).

Zavala ofrece seis tópicos: contextos, laberintos, representación, estructura, cronotopo y suspenso, para reconocerlos tipos de filmes. Se aprovecha esta propuesta para revisar la textualidad clásica, moderna y posmoderna con respecto al objeto de estudio de esta indagación.

Para esta exploración se toma como punto de partida la tabla que el mismo Zavala ofrece para categorizar los elementos estéticos:

	Clásicas	Modernas	Posmodernas
Contexto	A	-A (No A)	$\Sigma (\Sigma A, \Sigma -A)$
Laberinto	Circular	Arbóreo	Rizomático
Representación	Metonímico	Metafórico	Itinerante
Estructura	Realismo	Antirrealismo	Realidades
Tiempo	Representación	Antirrepresentación	Presentación
Espacio	Secuencial	Espacialización del tiempo	Textualización del espacio
Suspenso	Epifanía	Epifanías sucesivas o implícitas	Epifanías intertextuales

Figura 9. Estrategias estéticas (Zavala, 2010, p. 66).

Estos elementos estéticos servirán para rastrear la ubicación de “El topo” de Jodorowsky, según sus características de construcción, que se revisarán a continuación de manera individual.

En el tópico denominado: *Contextos*, el autor enuncia que “la ficción clásica se basa en la reproducción de códigos establecidos de antemano” (Zavala, 2010, p.61), a los que reconoce bajo la nomenclatura “A”.

Por su parte “la ficción moderna se basa en la suspensión o negación de estos códigos” (Zavala, 2010, p.61), es decir que todos aquellos que la línea clásica enaltece, la moderna los niega, y con esta negación, origina una “-A”.

En lo que concierne a la ficción posmoderna, resulta ser una amalgama entre lo clásico y lo moderno, entendiendo que es una sumatoria de ambas posturas que se representa en el esquema por el símbolo “ Σ ”.

De acuerdo con esa premisa, la obra de Jodorowsky estaría insertada en la tradición posmoderna, ya que si bien presenta una historia lineal que puede ser reconocida a través de las etapas de la construcción del héroe de Campbell (1972)²⁰ manifiesta al mismo tiempo, la cualidad de ser architextual porque proyecta un *western* místico que no corresponde del todo con las categorías canónicas preestablecidas para el género.

Laberinto, el segundo elemento, ofrece tres posibilidades diferentes: circular, manierista o arbórea, y rizomática, que corresponden directamente con las tres etapas del cine que se revisan: clásica, moderna y posmoderna. En la circular la propuesta se estructura a partir de “un centro y sólo admite una única interpretación” (Zavala, 2010, p. 62). En la segunda etapa del cine, la moderna, se “tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico” (Zavala, 2010, p. 62). Ésta es la razón de que esa fase del cine ofrezca múltiples ramificaciones desde el esquema básico, lo que provoca una propuesta polisémica. La última estancia se presenta como rizoma “lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia

²⁰ Ver capítulo 4.

de más de una lógica arbórea”(Zavala, 2010, p. 62). De esta manera, se muestra la inexistencia de una jerarquía en los elementos del filme, por el contrario se ofrece una multiconexión en red.

“El topo” presenta una estructura arbórea, ya que es una obra polisémica que depende en gran medida del bagaje referencial de su espectador para funcionar fuera del esquema circular del cine clásico. Sin embargo, no ofrece la pluralidad de conexiones, ni carece de una jerarquía, pues la historia siempre está a merced del personaje principal. Por lo tanto, converge directamente con el cine moderno, porque muestra una propuesta ramificada a partir del encuentro cultural con los referentes elegidos por el autor para conformar su historia. Esta cualidad le puede brindar al mismo tiempo posibilidades semántico-epistémicas; pues puede ser considerada solo la historia del pistolero, o bien proyectar la metáfora que permite discurrir sobre un discurso existencial profundo. Será justamente en esta construcción metafórica que es posible concatenar el siguiente tópico: la representación.

En la *Representación* se establece que la estética clásica, a través de la metonimia “presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales)” (Zavala, 2010, p. 62). Mientras que en la moderna resulta ser metafórica “y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad” (Zavala, 2010, p. 62). La unión de estas dos posturas genera la estética posmoderna que “lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico” (Zavala, 2010, p. 62).

En consecuencia, y con base en la discusión presentada, la propuesta de Jodorowsky en “El topo” puede ser interpretada como un discurso metafórico que pretende exhibir la realidad desde la narración fantástica de un pistolero en su proceso de autoconocimiento. Un personaje

que se construye desde diversas tradiciones culturales, como puede ser desde la judeo-cristiana hasta la *zen*. Sin dejar de lado los atisbos personales que el director permite que su auditorio encuentre sobre su vida fuera de la función artística.

La cuarta estancia es *Estructura y Desconstrucción*, en donde se observa que la narrativa clásica es “un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su historia y su discurso coinciden de manera plena, es decir, en su interior coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato”(Zavala, 2010, p. 63). Mientras que en la narrativa moderna “la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto (Zavala, 2010, p. 63). Por su parte, la propuesta posmoderna es una conjunción de los planteamientos anteriores; de este modo genera dando con esto una estructura itinerante que es secuencial y metafórica.

La narrativa de Jodorowsky logra romper con las estructuras de representación realista y se inserta en la modernidad, pues intercala sonidos poco convencionales al buscar elementos estruendosos, e incluso el intercambio de voces que se perciben en el doblaje. Sin embargo, la relación visual con lo auditivo está ensamblada de tal forma que pareciera totalmente coherente que los espacios generen sonidos como el latido de un corazón, o bien, que algunos individuos posean sonidos animales en lugar de voces, para exteriorizar sus esencias.

La penúltima de las categorías es *Tiempo y Espacio*, en donde se observa que la narrativa clásica “es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa” (Zavala, 2010, p. 63). En contraste con la narrativa moderna que organiza el tiempo bajo el “concepto de simultaneidad en las estrategias

narrativas” (Zavala, 2010, p. 64). Mientras que la tercera opción a la que recurre el cineasta es la propuesta posmoderna, donde se ofrece una “textualización del espacio”; es decir la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma” (Zavala, 2010, p. 64). De esta forma Jodorowsky no pretende mostrar un espacio que congenie con la realidad, en cuanto recurre a escenarios oníricos que no permiten un anclaje vivencial por parte del espectador; inclusive se produce una especie de pacto entre el público y el cineasta, para que inmerso en la ficción del director, acceda a creer que los sabios que habitan en la montaña sagrada del tercer largometraje, “La montaña sagrada”, no están en realidad en las faldas del Popocatepetl; o bien, que en medio del desierto circular de “El topo” existe un oasis conformado por una cascada de prismas basálticos, que en realidad está localizada en el estado de Hidalgo.

El último punto *Suspense*, refiere al desenlace de la historia en el cual se revisan la función y naturaleza de las epifanías y las estrategias de suspense. En la línea clásica “se trata de una organización textual orientada hacia la revelación final de una verdad social, personal o epistémica” (Zavala, 2010, p. 64). La narrativa moderna se decanta por “la noción de epifanías sucesivas, neutralizadas o implícitas” (Zavala, 2010, p. 64). Finalmente, se está de acuerdo con Zavala en que la narrativa posmoderna, que de nuevo se ensambla desde las dos anteriores, logra:

[...] una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narrativas, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura (Zavala, 2010, p. 64).

Si se consideran los pre-construidos entre autor y espectador, la escena final en “El topo”, donde el personaje principal se prende fuego, resulta incompleta si no se contextualiza con la inmolación de Thich Quang Duc, un monje budista vietnamita que se prendió fuego a la vista de los transeúntes el 11 de junio de 1963 en Saigón y cuyo suicidio sacudió a la época. Es decir, que la epifanía final del filme posee para su interpretación, como elemento fundamental, su comprensión fuera del objeto cultural que se construye.

Para la correcta aproximación a la propuesta del cineasta, no es importante quedarse con la muerte del personaje principal, sino comprender cuál es su discurso; lo mismo ocurre en “La montaña sagrada”, cuando se pone al descubierto la metaescena que le sirve al espectador para salir del filme y presenciar la epifanía en el espacio real. De esta forma, el discurso de Jodorowsky resulta ser un texto predominantemente moderno, con importantes atisbos posmodernos, que si bien ayudan en la construcción del filme, están también presentes en el discurso antisistémico al que pertenece la obra del cineasta y que le ha valido incomprensión y crítica desde su exhibición. La siguiente tabla muestra la posición de los diversos tópicos propuestos por Zavala, dentro de la película de Jodorowsky.

	Modernas	Posmodernas
Contexto		$\Sigma (\Sigma A, \Sigma -A)$
Laberinto	Arbóreo	
Representación	Metafórico	
Estructura	Antirrealismo	
Tiempo	Antirrepresentación	
Espacio		Textualización del Tiempo del Espacio
Suspense		Epifanías o Implícitas Intertextuales

Figura 10. Estrategias estéticas (Zavala, 2010), aplicado a Jodorowsky.

A partir de las ideas discutidas líneas arriba, es posible observar cómo la producción de Jodorowsky resulta ser una obra de ruptura, pues no coincide del todo con la estructura moderna

que en su época formaba el canon aceptado; sin embargo, en el 2013 pareciera que su obra se configura dentro de la norma al presentar en el *Festival de Cannes*, la premier de su más reciente producción “La danza de la realidad” (2013). Incluso, paradójicamente, en el 2006 sus filmes anteriores fueron incluidos en la sección de cine clásico de dicho festival (Church, 2007).

Por esta razón se está de acuerdo con Lotman, quien explica que “...los textos extrasistémicos constituyen, por lo regular, una reserva para construir los sistemas del día de mañana, el juego entre lo sistémico y lo extrasistémico constituye la base del mecanismo de desarrollo de la cultura” (2000, p. 129). Esta propuesta permite comprender cómo un cineasta que hace 45 años fue amenazado de muerte al presentar su primer largometraje “Fando y Lis” (1967), en el *Festival Internacional de Cine Acapulco*, ahora es ovacionado en el ámbito cinematográfico (Dpa, 2013). Incluso su más reciente producción se exhibió en el *Festival Internacional de Cine en Morelia* en octubre de 2013, evidenciando un contraste diacrónico con respecto a su aceptación ante el gremio nacional.

La producción de Jodorowsky ha pasado de la periferia, en la cual estuvo proscrito al cuestionar las costumbres de su época, al núcleo; es así como el cineasta chileno ha dejado atrás

[...] las esferas de la cultura en que los factores casuales desempeñan un papel más considerable [...] los sectores más dinámicos de la misma. Es del todo evidente que el terreno del surgimiento activo de textos casuales está situado en la periferia, en los géneros marginales, en “los géneros más jóvenes” y los dominios estructurales fronterizos (Lotman, 1996, p. 241).

Su producción presenta una nueva configuración cultural al tratarse de un autor marginal que ahora pareciera gozar del beneplácito del gremio y del público que se acerca a su obra con una postura más abierta, que años atrás no se observaba.

Por lo anterior resulta comprensible que actualmente, se pueda

[...] descubrir el papel fundamentalmente activo del espectador, que se abre, sobre todo en el mejor cine, a una oportunidad de interrogarse y quizás de encontrar respuesta a determinadas preguntas que emergen en la oscuridad de la sala de proyección, que opera como metáfora de la intimidad de conciencia (Orellana & Martínez Lucena, 2010, p. 22).

Es así como el cine de la posmodernidad, invita al receptor a cuestionarse, en primera instancia el mensaje que recibe, pero aún más importante: en su propio contexto, que es el objetivo real de la crítica que se despliega frente a sus ojos.

De esta manera, Jodorowsky abordará en su obra el papel del padre dejando al descubierto "...la crisis de la autoridad moral y sobre todo paterna, en el sentido de que la ideología igualitaria ha convertido a los padres en 'semejantes' a los hijos. Son 'colegas', igual de indocumentados que sus hijos en la aventura de la vida" (Orellana & Martínez Lucena, 2010, p. 82). El Topo dejará desprotegido a su Hijo, diciéndole: "Destruyeme, ya nunca dependas de nadie" (Jodorowsky, 1970), mientras que el mismo cineasta confiesa haber tenido un padre "muy fuerte, ateo terrible, que le decía a los cuatro años, 'Dios no existe, te vas a morir, te pudrirás y no hay nada'" (Jodorowsky, 2013). Los hijos dejan su estado de sumisión ante el padre, para convertirse en los espejos de los padres y sus neurosis²¹.

Asimismo, el tópico relativo al padre es un tema recurrente en las películas de la posmodernidad. Como lo mencionan Orellana y Martínez en su texto "Celuloide posmoderno", donde llegan hasta el 2009 con el filme animado "Coraline" (Selick), texto donde analizan como

²¹ Cabe destacar como parte de la problemática del padre que el autor aborda, que Brontis Jodorowsky, quien actúa como el hijo del pistolero, a quien encarna Alejandro Jodorowsky en "El topo", reaparece en escena en el último proyecto cinematográfico de carácter autobiográfico del chileno, pero ahora como el padre del cineasta. De esta forma el tópico de la paternidad sigue estando presente en su producción.

se observa en la cita: “cuando Coraline se mira al espejo ve unos padres deformes y angustiados que piden ayuda (‘¡Help!’): ella queda sin referentes adultos a los que atenerse, y es llamada sin embargo a salvar a sus padres. El mundo al revés” (Orellana & Martínez, 2010, p. 78). Esta acción es muy cercana a la que Jodorowsky presenta cuando el hijo del Topo evoluciona a un nivel muy por encima del padre, logrando en sí mismo un estado que el padre no alcanza.

Finalmente, Jodorowsky construye un discurso desde la modernidad, con algunos trazos posmodernos donde sobresale el discurso ideológico, en el cual se produce un conflicto con una imagen arquetípica, el padre, que continua siendo material para el estudio de diversas problemáticas en la obra. Cabe acotar que incluso el Topo se enfrentará a “sus padres” si se toma en consideración que la figura de los maestros es un símbolo equiparable a la figura biológica, proyectando un posible complejo de Edipo, ya que busca destronarlos para llegar a ser un ente completo.

1.4. Jodorowsky en el puente temporal

Alejandro Jodorowsky es un creativo que ha incursionado en diversas disciplinas, desde el teatro hasta la psicomagia. Es un autor que si bien posee dos nacionalidades -chilena y francesa- su producción fílmica emblemática: “Fando y Lis” (1967); “El topo” (1970); y “La montaña sagrada” (1973), lo posicionaron en el imaginario como un cineasta mexicano. Por consiguiente se ha convertido en un tópico necesario de abordar cuando se discurre sobre la cinematografía mexicana de finales de los sesentas y los setentas.

Incluso el mismo autor es consciente de esta fusión que lo conforma, como lo enunció en el *Festival de Cannes* de 2013, cuando presentó su más reciente producción “La danza de la realidad”:

Es un filme chileno, sí, pero no representa la industria chilena, porque no nos han ayudado. La película es un 50 por ciento francesa, un 25 por ciento mexicana, un 12.5 por ciento de Javier Guerrero, que es medio japonés, y 12.5 por ciento yo: ¿y quién soy yo? Tengo pasaporte francés y chileno y mi cinematografía es mexicana. Yo soy franco-mexicano-chileno. Esto es el futuro, porque en realidad todos somos habitantes de la Tierra. No represento a ningún país, sino al alma humana (Dpa, 2013).

Por lo visto, Jodorowsky está de acuerdo en que “la imagen se convierte en uno de los instrumentos esenciales del compromiso social y político del intelectual” (Abruzzese, 1978, p. 29), es así como puede proponerse que su responsabilidad con el discurso realizado se incrementa, al ser un ente con tantas ramificaciones culturales.

Este apartado se abocará a explicar la construcción diegética de los filmes de Jodorowsky considerando como premisa, lo enunciado líneas arriba. En su obra, se observa su falta de interés en la mimesis de la realidad, al mismo tiempo que invita al espectador a cuestionarse sobre problemáticas ontológicas a través de las rupturas diegéticas que se relacionan con la hiperrealidad²². La cual está sustentada en textos que en su mayoría no pertenecen a la tradición occidental.

1.4.1 Jodorowsky desde una visión posmoderna

La posmodernidad “...ha prestado su voz a los humillados y despreciados, y al hacerlo ha amenazado con sacudir la imperiosa autoidentidad del sistema en su núcleo” (Eagleton, 1997, p. 49). Históricamente uno de los grupos más vulnerados durante el siglo XX fueron los judíos, de ahí que el autor se encuentre en ese momento con la apertura necesaria para introducir su discurso, aunque no posea una aceptación general de la sociedad.

²² Esto puede comprenderse como la propuesta de una realidad paralela, onírica y subjetiva.

Específicamente sobre la producción de este autor chileno, es posible proponer que

[...] el posmodernismo [ofrece] un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, es un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura ‘alta’ y cultura ‘popular’ tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana (Eagleton, 1997, p. 12).

A partir de esta idea de Eagleton, se considera que la obra de Jodorowsky es autorreflexiva, al presentar la constante problemática del padre, como en “Fando y Lis” y “El topo”; pese a abordar temas sociales, como se observa en “La montaña sagrada”²³. O incluso a partir de la crítica abierta que ejerce sobre la matanza de Tlatelolco, lo cual también puede ser comprendido desde las ideas de Guattari cuando dice que “el nuevo paradigma estético tiene implicaciones ético-políticas porque hablar de creación es hablar de responsabilidad de la instancia creativa respecto de la cosa creada...” (1996, p. 132), que es justo la responsabilidad que Jodorowsky ostenta al tomar una postura política sobre el espacio geográfico donde gesta su discurso.

Tomando en consideración lo expuesto anteriormente, se puede estar de acuerdo con Ángel Rama, cuando expone la importancia de la generación del 68, ya que a partir de ese momento se generaron

[...] distintos comportamientos políticos y culturales en América Latina, aunque me atrevería a decir que en todas partes, según las inflexiones doctrinales de cada una de ellas, se presenció la consolidación del poder centralizador, en lo que percibo un contragolpe del universal movimiento conservatizador que aun antes que en las metrópolis se

²³ Cuando evidencia el problema que aun implica la conquista de México, con su paralelo respecto a la invasión cultural que los estadounidenses hacen del territorio nacional.

ejerció sobre las periferias a las cuales fue trasladadas la iniciada crisis económica de entonces [...] (2005, p.120).

Es bajo esta perspectiva histórica que muestra cómo los creadores se comprometen con su situación social; Guattari y Rama coinciden en la importancia de la exposición de una posición política generando obras participantes de las crisis que se suscitan en el entorno gestante. Por su parte García Canclini, también propone que “el estudio socioantropológico muestra que las obras pueden ser comprometidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas los re trabajan” (1990, p. 75). Desde esta óptica, toda obra, por presencia u omisión tomará un espacio político, y las piezas de Jodorowsky no son la excepción.

“El topo” es una propuesta que plantea hacer cambios sobre el esquema acostumbrado en cine es perceptible la intención lúdica, como lo enuncia el mismo autor en los comentarios anexos al filme, cuando explica por qué dobló las voces de todos los actores, intentado alejar el cine del ejercicio teatral. Asimismo se puede adjuntar como un argumento más, el eclecticismo manifiesto en sus obras, al combinar diversas disciplinas artísticas, ya que su quehacer en la pantomima sigue presente en su cine. Además de las propuestas teóricas que ofrece desde sus estudios con Ejo Takata, su maestro *zen*.

A la distancia la obra de Jodorowsky fue sumamente criticada y desvalorizada, hasta que los grupos de intelectuales en Estados Unidos consideraron que las propuestas fílmicas de este cineasta ameritaban ser observadas bajo otra propuesta estética, en la cual su discurso resultaba beneficiado ante los parámetros culturales (Jodorowsky, 1996, p. 23).

De cierta forma la producción de Jodorowsky sirve como una posibilidad para que él pueda exorcizar su pasado y la construcción que ha hecho en él. Es posible relacionar esta

catarsis con la propuesta de Eagleton, cuando propone que “el lenguaje es lo que nos libera de la prisión de nuestros sentidos y se vuelve una manera enteramente aliviada de soportar el mundo de nuestro alrededor” (1997, p. 114). De este modo, para Jodorowsky el arte, y en este caso específicamente el discurso fílmico, será lo que le permita lidiar con el entorno social e individual; siendo este último el elemento que nutre de manera constante los temas de sus filmes. Para explicar las manifestaciones de su arte, también se puede recurrir a Lotman cuando explica que al acto de comunicación “...hay que considerarlo no como un simple traslado de cierto mensaje que sigue coincidiendo consigo mismo, de la conciencia del destinador a la conciencia del destinatario, sino como una traducción de cierto texto del lenguaje de mi ‘yo’ al lenguaje de tu ‘tú’” (2000, p. 127). Es decir, que si la producción de Jodorowsky es vigente, se debe a su capacidad de albergar discursos en colectivo, al permitirle al otro encontrarse en sus filmes.

Así, Jodorowsky se convierte en un ente que problematiza desde la concepción de su cosmovisión, pues aunque es chileno de nacimiento, no permite olvidar su origen judío ni las experiencias de vida en México, Estados Unidos y Francia, que lo convierten en un ente “universal”, que ejerce como un complejo catalizador de la problemática del ser. De esta manera, Jodorowsky no está produciendo una filmografía mimética -pues presenta espacios oníricos, personajes fantásticos- por el contrario, es una filmografía autorreferencial, que permite recordar la frase que Terencio pone en voz de su personaje Cremes, en “Heautontimorumenos”: "Soy hombre; y por lo tanto, nada que sea humano me resulta extraño", por esta razón, aunque sus personajes se encuentren en espacios apocalípticos, desiertos fantásticos o en torres míticas, la problematización está situada en el ser.

Además, no se puede pasar por alto que Jodorowsky trabaja en pantalla con pocos actores conocidos en su momento histórico, el cineasta emplea este recurso con el fin de no poner el filme a merced de los actores, sino que ellos logren dar vida a sus personajes sin que el espectador esté pendiente de quien representa. Es posible sustentar esta hipótesis con base en las ideas de Lotman, cuando explica los *close up* en el cine, que le ofrecen al espectador un “sentimiento de familiaridad, de que esta persona es conocida nuestra, nos traslada a un mundo donde todas las relaciones son íntimas por principio: el mundo del mito” (2000, p. 134). Por su parte el cineasta chileno, intenta no sólo presentar actores poco o nada conocidos, sino que además de manera consciente, al menos en “El topo”, evita en su discurso filmico la utilización del primer plano.

Jodorowsky realiza su propia ruptura diegética en la cual busca que el espectador reaccione ante la pantalla y deje de ser un observador pasivo; como se demuestra en la última secuencia de “La montaña sagrada” con la frase “*It is a film. Zoom back camera!*”, donde se deja al descubierto todo el entorno de grabación. Incluso esta cualidad puede estar presente en los filmes anteriores no tan tangible, pues busca la forma de romper con la realidad, por ejemplo, mostrando a mujeres que rugen como panteras en “Fando y Lis”, o mujeres con voces masculinas y viceversa, en “El topo”. Es entonces que se puede vislumbrar el simulacro, si se considera “el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina” (Baudrillard, 2012, p. 17). De tal forma que Jodorowsky contribuye dentro del simulacro a develar la realidad, o quizá menos ambicioso, busca solo ser consciente de la ficción que se habita, evocando la alegoría de la caverna de Platón.

Se retoman las ideas de Žižek, cuando alude a Lacan, diciendo que “‘la realidad’, es siempre un síntoma, y se basa en la forclusión²⁴ de un cierto significante clave. La realidad en sí no es más que la corporización de un cierto bloqueo en el proceso de la simbolización. Para que la realidad exista algo debe quedar sin decir” (2000, p. 78). Para dejar al descubierto el simulacro, se debe habitar en él de forma inconsciente, al finalizar la escena, la realidad sigue intangible, mientras que la cotidianidad tangible es la ficción construida en colectivo.

Retomando la escena final de “La montaña sagrada” se puede acudir a Lotman, para apoyarnos en su ilustración cuando explica el filme “Todo para vender”(1969) de Andrzej Wajda²⁵, en donde expone cómo se mezcla en la ficción fílmica una escena que bien podría evocar la realidad al mostrar un asistente reparando el escenario con pintura roja que semejaba sangre para filmar una escena, dejando en claro que se está “poniendo al descubierto la oposición real/convencional, pero sin anular la primera impresión...” (2000, p. 136). Es decir, que si bien Jodorowsky en voz del alquimista, exhibe la ficción ante los ojos del espectador al decir: “*It is a film. Zoom back camera!*”, la ficción fílmica no desaparece, sino que se amalgama construyendo un simulacro diferente al que se hubiera realizado solo desde la narrativa ficcional aceptada por el público que presencia el espectáculo desde su butaca (imagen 1).

²⁴ Es un concepto elaborado por Jacques Lacan para designar el mecanismo específico que opera en la psicosis por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental, expulsado del universo simbólico del sujeto. Cuando se produce este rechazo, el significante está forcluido. No está integrado en el inconsciente.

²⁵ El polaco Andrzej Wajda, presentó su obra cuatro años antes de que Jodorowsky hiciera y exhibiera “La montaña sagrada”.



Imagen 1. La montaña sagrada, escena donde se deja al descubierto la construcción fílmica.

Finalmente, sobre el quehacer de los artistas e intelectuales cabe decir que “...confeccionan cajas de herramientas compuestas de conceptos, preceptos y afectos, de las que diversos públicos harán uso a su conveniencia” (Guattari, 1996, p. 157), la aseveración puede dar una explicación de lo que este cineasta propone, pues las problemáticas abordadas evidencian lugares comunes que sirven para que un público diverso logre encontrarse a sí mismo y no al autor, pese a la subjetividad con la que se construye la obra. Se conviene, siguiendo a Guattari, en que “la subjetividad, es plural y polifónica” (1996, p. 11), y este hecho, seguramente le permite al creador acoger diversos discursos.

1.4.2 Construcción de una hiperrealidad

En el apartado anterior se menciona la secuencia final de “La montaña sagrada” y el trabajo de doblaje que propone Jodorowsky en sus filmes, donde los personajes exhiben voces de géneros contrarios al suyo o de animales como panteras y aves, por mencionar algunos. Así que a partir de estos hechos, y con la finalidad de realizar una aproximación interpretativa a estos recursos, se ha visto la necesidad de abordar el concepto de simulacro para revisar cuál es la propuesta de estos filmes.

En primera instancia, pareciera que esas marcas mencionadas son en sí mismas el simulacro, sin embargo, se está de acuerdo con Baudrillard cuando ejemplifica que “Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación” (2012, p. 30). Puesto que el filme es un acto de simulación, un hecho ficcional que se construye desde un imaginario que resulta fantástico a primera vista y que permite velar el objeto representado, así como las problemáticas existenciales presentadas desde las desavenencias con el padre o el desconocimiento y fragmentación del yo, que son hechos que forman parte de esa hiperrealidad que se construye diariamente en las esferas culturales.

De esta forma, se coincide con Baudrillard, cuando propone que al trabajar con el otro “ya no se trata de matarlo, de devorarlo, de seducirlo, de rivalizar con él, de amarlo o de odiarlo; se trata fundamentalmente de producirlo. Ya no es un objeto de pasión, es un objeto de producción” (2000, p. 156). En la obra de Jodorowsky se edifica al padre biológico, espiritual o Estado, para llegar a la autoconstrucción desde la mirada del otro, que no es sino él mismo. La intención de esta creación no radica en la relación que se obtendrá con el otro, sino la posibilidad de creación ficcional que brinda a su productor.

El padre que se crea Jodorowsky no es con el fin de problematizar o buscar su avenencia, crea un espacio de ficción donde poder observarse y llegar a una autorreflexión. Sin embargo, encubre esa producción en el simulacro fílmico, como si la relación misma de padre e hijo no fuera *per se* un simulacro. Es así como “ya no somos espectadores, sino actores de la performances, y cada vez más integrados en su desarrollo” (Baudrillard, 2000, p. 44). Por lo tanto, cuando Jodorowsky refuerza el concepto de simulacro en el filme, pareciera que encubre

la existencia de una hiperrealidad aun fuera de la película, o bien en la profundidad temática de los tópicos que aborda.

Entonces, pudiera proponerse que el filme puede insertarse en la explicación que ofrece Baudrillard sobre el truco visual, ya que:

[...] no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad (2012, p. 34).²⁶

Esta aseveración del autor queda evidenciada cuando se pretende que el espectador se cuestione sobre lo que está viendo y su correlación con la aparente realidad. Además, para esta construcción de simulacro se hace uso del bagaje teórico del cineasta al colocar en voz de sus personajes, *koans*²⁷, o incluso hacerlos transitar por narraciones diversas como el viacrucis cristiano o bien discurrir sobre historias de la religión *zen*.

1.4.3 Intertextualidad y receptor

Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989, p. 10). Se revisa el texto fílmico de Jodorowsky con la intención de encontrar los elementos recurrentes que utiliza como andamiaje para construir sus historias. En este apartado sólo se tomará en cuenta la información que pueda ser catalogada en *paratextos*, o bien que

²⁶ Resulta pertinente no pasar por alto que en 1929 René Magritte ya había abordado la desmitificación del simulacro con su obra “Ceci n'est pas une pipe”. Como apunta Foucault, “la pintura de Magritte funciona como engaño evidente, más allá de las intenciones en ocasiones pedestremente revolucionarias del artista que descubría simultáneamente un mundo de subversiones conceptuales verbalmente limitado e icónicamente vastísimo” (1997, p. 18).

²⁷ En la tradición *zen*, un problema que el maestro plantea al novicio para comprobar sus progresos.

pertenezca a la *metatextualidad*, como un complemento para la interpretación que se pretende, pese a conocer que el texto posee más variantes intertextuales.

Se estudian los *paratextos*, que son “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto...” (Genette, 1989, p. 11). Por ejemplo, el segundo largometraje de este cineasta se titula “El topo”: al inicio de la película, el cineasta utiliza un animal –el topo– el cual simboliza a un ser que “permite pasar al plano espiritual, el del maestro que guía al alma a través de las tinieblas y del laberinto subterráneo, y la cura de sus pasiones e inquietudes” (Chevalier & Gheerbrant, 1993, p. 1000). Es así como desde el primer encuentro del receptor con el objeto artístico, se prevé la existencia de un discurso místico que evidencie la búsqueda de un estadio determinado; lo importante no es lo alcanzado, sino la búsqueda misma que se promete con el apelativo otorgado. Además se reitera el sentido al inicio del filme con una voz en *off* que anuncia: “El topo es un animal que cava galerías bajo la tierra buscando el sol. A veces su camino lo lleva a la superficie. Cuando ve el sol queda ciego” (Jodorowsky, 1970).

Así la metáfora se inaugura, y el espectador será ese ente que se deje llevar por el animal ciego, que a partir de ese momento se convertirá en su maestro. Incluso el mismo Jodorowsky en su discurso ofrece el sentido de la búsqueda en su libro “El maestro y las magas”, ahí alude a una frase de Dattatreya: “No te preocupes de los defectos del maestro. Si eres sabio, sabrás extraer lo que hay de bueno en él. Cuando tienes que atravesar un río, aunque la barca esté pintada de un feo color, agradecerás que te lleve hasta la otra orilla” (Jodorowsky, 2005, p. 54), de esta manera, no se enaltece al ser que servirá de maestro en la travesía que el filme ofrece iniciar, por el contrario, se le pide al espectador-aprendiz que tome lo que considere provechoso sin perder el tiempo enjuiciando lo que no le agrada.

Además la misma película está dividida en secuencias, de tal forma que pareciera posible ubicarlas en subtemas alegóricos a partir de su contenido. Aquí se propone: Génesis, Profetas, Salmos y Apocalipsis, pues se considera que tienen en común la referencia bíblica. De igual forma, el filme presenta cuatro maestros que guiarán al personaje principal por su recorrido de autodescubrimiento, y cada uno de ellos posee un espacio simbólico y una construcción individual que alude a religiones o lugares distantes entre sí. De esta forma, es visible cómo Jodorowsky va construyendo su discurso desde una visión cultural más amplia que si fuera sólo influenciado por la tradición occidental.

Sobre la *metatextualidad* se puede decir que “es la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, p. 13). Se encuentra este fenómeno en el primer filme de Jodorowsky -“Fando y Lis”- el cineasta pone en voz de Lis las enseñanzas de Lao Tse, como si fueran palabras ocasionales: “Para caminar un kilómetro, primero hay que dar un paso” (Jodorowsky, 1967). Mientras que en “La montaña sagrada”, su alquimista navegará entre leyendas sobre esa montaña discurrendo en un discurso *zen*, que está siempre presente en el autor; ya sea recurriendo a menudo al Tarot de Marsella, e incluso a la tradición sánscrita con los *chakras*.

La intención de este último apartado es mostrar cómo Jodorowsky entreteje un discurso situado desde lo “universal”, en el cual él se busca de manera constante. Es posible decir que su objetivo principal es la búsqueda del *yo* interior en el universo, como si el otro-universal fuera el único ente capaz de poder ofrecerle un reflejo que le explique quién es, aun y cuando esa explicación venga desde el simulacro colectivo en el cual todos participan consciente o inconscientemente.

Conclusión parcial

Al inicio de este apartado se revisaron de forma general los conceptos modernidad y posmodernidad, con la intención de comprender su contexto de gestación y lo que actualmente implica cada uno de ellos. Posteriormente se analizaron estos tópicos en el campo cinematográfico para comprender cómo influyeron en esta disciplina artística.

Es así que se realizó la primera aproximación al objeto de estudio en el cual se han podido identificar las características de la obra fílmica de Alejandro Jodorowsky: un discurso metafórico, antirrealista, con códigos sumatorios entre lo clásico y moderno, es arbóreo al poseer más de un centro y con un espacio ficcional paralelo. Lo anterior, y siguiendo los planteamientos teóricos de Lauro Zavala, ha evidenciado la ubicación estética de dicho producto cultural, que es una obra moderna con algunos elementos posmodernos, es decir, se está frente a un proyecto de frontera.

La propuesta audiovisual que se está estudiando brinda una visión crítica hacia el futuro que en su momento de exhibición resultó de compleja comprensión para sus espectadores, por lo cual no contó con una óptima recepción. Mientras que actualmente sus proyectos están dentro del canon y son presentados en diversos festivales cinematográficos recibiendo buenos comentarios por su capacidad de crítica.

Asimismo se abordó el concepto del simulacro, de Baudrillard, desde donde se argumenta el gran espectáculo que se construye para evidenciar la falacia de la realidad. Es decir que Jodorowsky propone a través de sus filmes la representación de una realidad inexistente que se enjuicia desde la ficción exagerada que obliga al espectador a descubrir el engaño.

Si bien este elemento se percibe en la secuencia final de “El topo”, cuando el pistolero redimido se percata de los errores involuntarios que sigue cometiendo y decide inmolarsse en el centro del pueblo, que representa la estulticia de la sociedad; es aún más evidente en el final de “La montaña sagrada”, cuando muestra la ficción cinematográfica al poner en cuadro toda la estructura de grabación.

El autor pretende, a través de diversas herramientas, proponer rupturas diegéticas que obliguen al espectador a crear consciencia de la ficción que observa en pantalla, al mismo tiempo que le sugiere, de forma tácita, enjuiciar la hiperrealidad en que vive.

Los avances realizados en este primer capítulo permiten avanzar a la revisión de la poética de Jodorowsky, donde se examina la construcción de sus filmes y su autopoiesis, como se verá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

LA AUTOMITOGRAFÍA DE JODOROWSKY

Después de abordar, en el primer capítulo, el contexto gestor del trabajo de Alejandro Jodorowsky, este apartado discurrirá sobre la materialidad semiótico-discursiva²⁸. Es decir, que se expondrá la puesta en escena, concepto destinado al teatro que ha pasado al séptimo arte e “incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes” (Bordwell & Thompson, 2002, p. 145).

A lo largo de esta sección se explicará cómo el autor construye a través de su producción una automitografía (Lefere, 1998), en la cual refleja elementos reales en la ficción fílmica, sin ser una autobiografía pues se elabora a partir de los imaginarios creados por el autor sobre sí mismo. Por esta razón el apartado está compuesto por el análisis de los espacios, objetos y personajes que Jodorowsky elabora a partir de la realidad y la ficción para dar vida a sus historias; y la autopoiesis, donde se aborda la polifonía y la performatividad en el autor.

²⁸ Cabe señalar que para su construcción y discusión, los avances de esta sección se presentaron en el IX Coloquio de Lingüística de la ENAH, además se publicó un artículo en la revista *Cathedra* No. 16 año IX, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

Antes de iniciar, es importante recalcar que el filme es en primera instancia un acto comunicativo, como lo es el cine en general; por lo tanto resulta menester tener presente que “la comunicación es imposible si el hablante y el oyente no comparten ciertos conocimientos y suposiciones” (Stubbs, 1987, p. 17). Es decir, el receptor deberá poseer un bagaje, así sea básico, para lograr interpretar lo observado, teniendo en consideración que “gran parte del lenguaje no se puede tomar literalmente” (p. 17). El cine debe ser descifrado, sin ir en contra de su naturaleza y contexto. En este caso, Jodorowsky ofrece largometrajes en los cuales, se muestra la crisis de sentido que se suscitó a partir de los sesenta y setentas en México. Para esto es necesario entender que “la cultura es una dimensión fundamental en la vida social. Proporciona la temporalidad histórica de la sociedad, registrada y codificada en el mundo de los objetos (materiales, textuales, simbólicos)” (Vizer, 2003, p. 212).

El cine forma parte de la producción simbólica de una sociedad y permite exhibir posturas que no necesariamente reflejan la visión hegemónica, puede hablar desde la periferia; asimismo, aunque parte de la mirada del creador, no habla sólo de él, sino que éste funciona como portavoz y catalizador, al grado que “ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social” (García, 1984, p. 11). Por el contrario, el creador es parte medular para que la sociedad exprese, de manera inconsciente, lo que le aqueja y posteriormente, se permita observarse en la obra, para percatarse de aquello que en conciencia niega o está imposibilitada a ver.

A continuación, se revisarán algunos conceptos concernientes a los estudios audiovisuales. Buscando construir un panorama general sobre los objetos elegidos, desde lo visual, tomando en consideración los espacios físicos y su construcción simbólica, la kinética y

el vestuario; y desde lo lingüístico, la polifonía y la performatividad, ofreciendo desde estas perspectivas un acercamiento a la puesta en escena que Jodorowsky ofrece. Lo anterior se puede entender bajo el siguiente esquema.

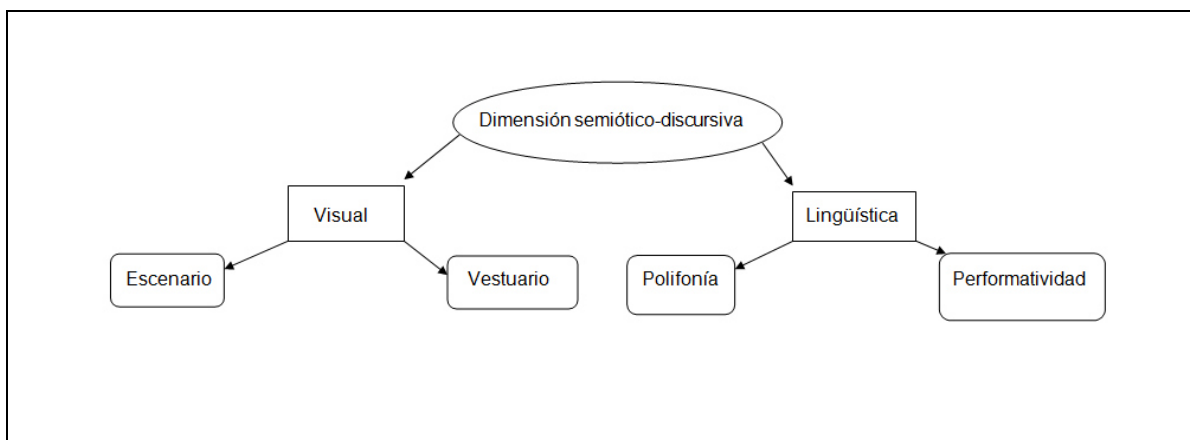


Figura 11. Modelo operativo del capítulo 2.

2.1 Espacios, objetos y caracteres

En el cine la comunicación visual es un elemento fundamental para la construcción del discurso, Mark Knapp, a través de los estudios de Ekman y Friesen, encuentra tres líneas para rastrear el comportamiento que conforma la comunicación no verbal: “1) programas neurológicos heredados; 2) experiencias comunes a todos los miembros de la especie y 3) la experiencia variable de acuerdo con la cultura, la clase, la familia o el individuo” (1994, p. 48). Es decir, que la comunicación visual tiene que ver en gran medida con cuestiones culturales, aunque no se descarta la cuestión biológica al pertenecer a una especie, como también lo plantea el etólogo Desmond Morris en su libro “El mono desnudo” (2004).

Directamente sobre el trabajo de Jodorowsky, Knapp puede brindar información, pues plantea que “todo medio está formado por tres componentes principales: 1) el medio natural (geografía, emplazamiento, condiciones atmosféricas), 2) la presencia o ausencia de otras personas y 3) los rasgos arquitectónicos y de diseño, incluso los objetos móviles” (1994, p. 87).

A partir de lo anterior, en este apartado se revisarán los conceptos de espacio y el vestuario, buscando construir de forma clara parte del discurso visual de Jodorowsky.

2.1.1 Tras las huellas de los personajes jodorowskyanos

A lo largo de este fragmento, y para proyectar la filosofía del autor-director, se discurrirá en la construcción del viaje y sus espacios físicos. Con respecto a la concepción del viaje, resulta pertinente recurrir a Calvino cuando enuncia que

Non è forse l'Odissea il mito d'ogni viaggio? Forse per Ulisse-Omero la distinzione menzogna-verità non esisteva, eglir 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).²⁹

A partir de esta idea es posible proponer que los procesos experimentados a través de la trilogía mexicana, son para su autor y espectador, una gran Odisea compuesta a su vez de estas microexperiencias que, en general, ofrecen un mensaje único, 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 se plantea la idea de que “el contenido

²⁹ ¿No es quizá la Odisea 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 Odisea. (Trad. libre Eréndira Villanueva)

semántico de los aspectos espaciales se puede elaborar de la misma forma que el de un personaje” (Bal, 1990, 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 estos sitios también tienen algo que decir, sobre todo cuando son recurrentes, como se verá 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’, 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” (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). Cada elemento que Jodorowsky elige, presenta su cosmovisión al momento de construir estas historias.

Para llevar a cabo el análisis propuesto se adopta la posición de Bal (1990, p. 101) al adherirnos a su postura para explicar que los sentidos tienen gran implicación al momento de poder percibir un espacio, ya que la vista y el oído ayudan en la conformación del entorno, la autora también menciona el tacto que en este caso no se tomará en consideración, por la naturaleza del objeto de estudio. Sin embargo, los sonidos de ambiente que se ofrecen en el filme, para crear la atmósfera deseada que permita dar una idea completa del espacio, son un estudio constante en este trabajo. Además, para los fines de este estudio, en la parte visual se revisa con atención los objetos, animales u otros accesorios, que asumen una función simbólica y colaboran a la creación del mensaje.

2.1.1.1 La ruta de los peregrinos

Los personajes principales, trazados en la trilogía mexicana de Jodorowsky, están en camino; aparentemente bajo una concepción espacial: la búsqueda de la ciudad mágica (Tar) a través de espacios apocalípticos, el desierto concéntrico (donde habitan los *maestros del revólver*), y la montaña sagrada, (donde había nueve inmortales que dirigen el mundo), sin embargo cada viaje es también un viaje interior, emprendido para autoconocerse, aceptarse y evolucionar.

Para la interpretación, 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 en “El topo”, representado por los círculos que forman el desierto de los maestros, una montaña en “La montaña sagrada” o una ciudad en “Fando y Lis”. Sin embargo, el peregrinaje hacia el centro, también puede ser comprendido como una introspección, la necesidad del autoconocimiento a partir de las experiencias exteriores que ponen a prueba al ser, o bien lo impulsan en su evolución.

Se evidencia en las peripecias de los personajes fílmicos: Fando y Lis, el pistolero, el ladrón y su grupo de compañeros³⁰, 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

³⁰ Representados por los planetas del sistema solar.

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, lugar al que 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 la frase: “*It is a film. Zoom back camera!*”, que se encuentran en un filme y no forman parte de la realidad³¹.

Este último ejemplo es congruente con la idea de Greimas de que: “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 hacer el recorrido de lo humano a la divinidad interior, que les provea de una existencia real, dejando atrás las ilusiones, las entidades irreales construidas como las obras en la caverna de Platón, de esta manera, la obra se inscribe en la hipertextualidad (Genette, 1989).

³¹ Este segmento evidencia un complejo nivel de diégesis, ya estudiado por Lotman (1998).

2.1.1.2 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, por esta razón, se selecciona el inicio de los filmes mencionados para buscar las semejanzas entre éstos a partir de la segmentación espacial³².

En primer lugar se encuentra el filme “Fando y Lis” (imagen 2), 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 3) se introduce al personaje principal, un ladrón, en estado de inconsciencia, tirado sobre una calle de terracería, delimitado por apenas algunas 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 2. Ante el espacio apocalíptico.



Imagen 3. Presentación del ladrón.

En el segundo filme, “El topo” (imagen 4), la esencia del origen es clara cuando se presenta al Topo y su pequeño hijo, cabalgando en la inmensidad del desierto, mientras la única

³² También es el primer subtema que Jodorowsky presenta en “El topo”.

estructura que sobresale es una estaca, a la cual se acercan los personajes para dar inicio a la presentación de éstos y desarrollar la historia.



Imagen 4. El Topo e hijo en el desierto.

En los tres casos se 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). En este caso el cineasta presenta una macroestructura semántica³³, 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 microestructuras³⁴. Estos elementos trabajados 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 de los filmes. 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, más adelante se abordará otro ejemplo.

³³ “Reconstrucción teórica de nociones como ‘tema’ o ‘asunto’ del discurso” (van Dijk, 2007a, p. 43).

³⁴ Lo que van Dijk explica como “la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas” (2007a, p. 45).

Mediante las microestructuras se construyen campos semánticos, como el desierto y la cueva -que se revisarán en los siguientes apartados-, a través de los cuales 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), en este caso, “El topo” respecto al filme previo o posterior del mismo autor.

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).

Bajo esta óptica resulta significativo que las tres películas comiencen en espacios áridos que pueden evocar “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” (Cirlot, 2006, p. 171); los lugares muestran de inicio cual es la situación de los personajes, no solo funcionan como 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 que siempre está presente en la obra del chileno es el tarot, con el cual es posible enlazar dicha idea, en este caso 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 mandala³⁵, y que, a la vez los tres discursos fílmicos 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 se pueda crear 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 cualquiera–, 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. Ahora se abordarán los espacios que estos orientadores habitan.

2.1.1.3 Los profetas

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, por ende se ha decidido centrar el análisis en la segunda y tercera película, en las cuales los personajes están mejor definidos que en el primer filme.

En las cintas seleccionadas, se encuentra a un pistolero y un ladrón que emprenden una búsqueda personal, aquí resulta pertinente emplear la propuesta de Bal cuando menciona que

³⁵ Se utiliza este vocablo para seguir con el discurso del cineasta (Jodorowsky & Costa, 2004). El mandala es una representación simbólica del macro y microcosmos. Jodorowsky plantea que el tarot es un mándala completo.

“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” (Bal, 1990, p. 104). Es decir que, 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, consciente o inconscientemente.

En un inicio, “El topo”, ofrece cuatro individuos que fungirán como puentes de comunicación entre el personaje principal: el pistolero, y su deseo de superarse. Cada *maestro del revólver* -nombre que se les dan en el filme a los profetas- personifica una cosmovisión religiosa. Cada uno de los maestros será un símbolo del padre, que guía y enseña, por lo cual también se observará el complejo de Edipo y el complejo de castración, ya que en ambos “desempeña el padre el mismo papel, o sea, el de un temido adversario de los intereses sexuales infantiles, que amenazan al niño con el castigo de castrarle o el sustitutivo de arrancarle los ojos” (Freud, 1982, p.170). En este el caso el Topo se siente amedrentado por los maestros, pues necesita asesinarlos para que Mara lo ame, ya que esta aventura fue idea de ella. De tal forma que el filme permitirá pasar del principio del placer, cuando el pistolero abandona a su hijo y sigue sus impulsos para ser el mejor con el revólver; para finalmente llegar al principio de realidad, al tomar consciencia de los daños causados y responsabilizarse de sí mismo.

El primer maestro simboliza el cristianismo (imagen 5), la secuencia muestra una torre blanca, en medio del desierto, donde dos seres se auxilian para formar un ser compuesto por un hombre sin brazos y otro sin piernas, el segundo carga sobre sí al primero. Este ser custodia al maestro que habita en el interior de la estructura. El espacio resulta fundacional puesto que la torre es el “signo determinante que expresa la elevación de algo, o a la acción de elevarse por encima de la norma vital o social” (Cirlot, 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, además, en el audio, y con este hecho se confirma la afirmación de Bal, quien menciona que los lugares también se construyen por el oído. Es decir, el pistolero se introduce en la torre y se escucha el latir del corazón como un audio extradiégetico, y este recurso ofrece al receptor 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 una torre viviente, como si el latido indicara su existencia;
- C) finalmente, éste es el espacio donde 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: el caballo. “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” (Eliade, 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 estado a otro, pues cuando el Topo le dispara se puede observar al maestro cabalgando su corcel blanco. El personaje está iniciando su travesía.

El segundo maestro (imagen 6) que representa la religión sufí, proyecta la idea de ser nómada pues su morada se distingue por ser 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 con el viaje, apenas está avanzando, además está 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 cualidades³⁶.



Imagen 5. Cristianismo.



Imagen 6. Sufí.

El tercer maestro (imagen 7) es un chamán³⁷, 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 (imagen 8), simboliza la religión budista, 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

³⁶ Este maestro vive con su madre y se intuye un aire incestuoso que se reitera de forma más obvia en el filme “La danza de la realidad” (Jodorowsky, 2013).

³⁷ “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.

atrapar mariposas, estos insectos 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 perecedero que es la existencia.

Este gurú es capaz de desprenderse de su vida sin que le cause el menor problema, pese a que solo 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 entregársela. De esta forma se cierran los significados que aluden a la evolución espiritual.



Imagen 7. Chamanismo.



Imagen 8. 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 esta razón, el pistolero eliminará a cada maestro, y volverá camino atrás con una sensación de desesperación, pues está enclaustrado: realmente no ha podido captar los conceptos que se han repetido a lo

largo de cada acercamiento que ha experimentado con la “voz divina”, que es el mensaje que los profetas le han intentado explicar.

El quinto maestro pertenece a “La montaña sagrada”, la construcción visual de este maestro está influenciada por el imaginario del arcano mayor número cinco del Tarot de Marsella: “El Papa”, un hecho que es posible inferir 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, lo cual le permite conectarse con el aprendiz, que es el ladrón en este caso. En las cartas, *El Papa* (imagen 9) 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, en la imagen del filme, representados en las torres que están detrás del maestro (imagen 10), además de ser parte de los puntos que el guía toca en el cuerpo del recién llegado. Entonces es posible afirmar que visualmente el quinto maestro está construido por el autor, a partir del imaginario visual que presenta en el tarot, para poder justificar el halo místico que le otorga a su personaje.

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.

En primera instancia pareciera que existe una secuencia, 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 de manera racional no podría tratarse del mismo personaje, aunque resulte notable esta secuencia, posiblemente, inconsciente de las representaciones del chileno. Asimismo es posible establecer que la intención del autor pudiera ser que al personaje se le analogue con la facultad de la muerte y la resurrección. Por ende se coincide con Diego Moldes cuando propone que en “El topo” y “La montaña sagrada”, se muestra “la evolución del protagonista de la primera [película], el Topo, da paso al Alquimista de la segunda [...]” (2012, p. 71)



Imagen 9. Arcano V.



Imagen 10. El Alquimista.

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

2.1.1.4 La caverna

En el último apartado se observa cómo existe la necesidad de mostrar al personaje en renacimiento de manera literal. Aparece la cueva como un espacio de gestación. Similar a la matriz femenina en la que habrá de formarse un nuevo ser.

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, símbolo de lo femenino por su relación con la fertilidad, tomados de la mano como las *syzygias*³⁸ divinas, es evidente que el renacimiento se cumple, aunque se realiza en otro espacio.

Por su parte, en “La montaña sagrada” el ladrón sube a la torre (imagen 11), 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 cuáles son las vicisitudes que debe superar para elevarse y dejar de lado su posición mundana que le impide avanzar.

Otra posible interpretación para esta secuencia, puede ser desde una visión incestuosa donde el ladrón penetra el túnel y rompe la barrera que separa este espacio del recinto del maestro-Papa, dejando en evidencia la inserción en el útero simbólico que está en control del padre representado por el maestro-Papa.

³⁸ Este concepto es abordado por Jung, y proviene de *syzygos*: apareado, unido.

Mientras, en el filme “El topo” (imagen 12) se muestra al pistolero en estado catatónico en el interior de una montaña donde cree que su proceso de elevación mística y desprendimiento del mundo se ha alcanzado, creyendo haber superado a los *maestros del revólver* que eran los sabios a los que buscaba derrotar, para obtener su puesto.



Imagen 11. El túnel.



Imagen 12. La cueva.

En ambos filmes 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 nuevos seres, 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 parteaguas en su transcurrir vital, esto 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*, y a partir de esa articulación entender 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 tiempo. Esto también se puede corroborar desde los estudios de Eliade cuando propone el 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). Los personajes, finalmente arquetípicos³⁹, como las historias, son elementos constantes que avanzan de manera cíclica y eterna.

En síntesis, como se ha expuesto a lo largo de este apartado, se propone que Jodorowsky presenta isotopías en sus microdiscursos, que serían cada una de sus películas, y que pueden ser comprendidas como un macrodiscurso, o bien como un gran mándala que permite la construcción de una historia que se narrará en tres espacios diégeticos (cada uno de los filmes), donde todos sus personajes principales se encuentran en peregrinaje por espacios sagrados que resultan ser construcciones metafóricas de su búsqueda interior; y tales pesquisas pareciera que se continúan entre los textos fílmicos aquí revisados.

2.1.2 Identidad a través del vestuario

Dentro de la comunicación visual, el vestuario resulta ser una primera impresión de quien lo porta, ya que aun a la distancia puede ofrecer información, o desinformación, para el receptor. Por esa razón se ha elegido abordar este tópico en la obra de Jodorowsky, ya que contribuye en la construcción de sus personajes.

En primera instancia es importante partir de la idea que “desde hace miles de años el primer lenguaje que han utilizado los seres humanos para comunicarse ha sido el de la indumentaria” (Lurie, 2002, p. 21), que logra establecer mensajes de estatus hacia el interlocutor, asimismo es pertinente acotar que “el vocabulario de la indumentaria incluye no sólo prendas de vestir, sino también peinados, complementos, joyas, maquillajes y adornos

³⁹ Elemento que ya se ha revisado en la tesis de maestría “Análisis narratológico del filme ‘Fando y Lis’ de Alejandro Jodorowsky” (Villanueva, 2009). En dicha tesis se llega a la idea de que el primer largometraje del cineasta chileno es una metáfora de la pugna interior entre el *ánima* y el *ánimus*.

corporales” (p. 22). Por lo cual se estudiarán algunas de estas categorías en los personajes principales de la trilogía mexicana de Jodorowsky.

Por lo anterior se debe tener presente que la construcción de la imagen visual de un personaje se relaciona de manera intrínseca con la moda, entre otros aspectos, pues a partir de ciertos elementos de la indumentaria el público podrá construirse un imaginario sobre lo que debe esperar con cada personaje. Explicado lo anterior, resulta importante entender que “la moda siempre es semiótica. La inserción en la moda es un proceso continuo de transformación de lo no significativo en significativo” (Lotman, 1998, p. 114). Algo que aparentemente no tiene un sentido, se creará como parte fundamental de la “piel” del personaje. Sin embargo, no se puede pasar por alto que “...la moda es un complejo mecanismo ‘total’ sujeto a una diversidad de variables [...] las modas circulan gracias a los soportes mediáticos” (Escudero, 2001, p. 104). Entonces, la ropa que los personajes ostentan a lo largo del filme comunica, al tiempo que enlaza con otros productos mediáticos.

2.1.2.1 Género y propiedad

Fando y Lis resultan ser compañeros en la búsqueda, de la mítica ciudad de Tar. Al describirlos de manera inicial se puede evocar a Judith Butler al establecer la existencia de “la hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él” (2007, p. 54), esto a raíz de la polarización que se ofrece en la indumentaria de los personajes. Por lo tanto, “sería erróneo pensar que primero debe analizarse la ‘identidad’ y después la identidad de género por la sencilla razón de que las ‘personas’ sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (p. 71). Fando y Lis (imagen 13) primero deben ser circunscritos a una identidad de

género para que su representación simbólica, a través del vestuario, sea comprensible y aceptada.

En el personaje de Lis, lo anterior se complementa cuando se observa que a través del vestido, no sólo otorga una identidad de género, sino que además se infantiliza al personaje, al presentarlo con una blusa, de cuello y mangas largas, y unos pequeños bombachos, todo de color blanco. La construcción infantil a partir de la ropa es explicada por Lurie, quien aborda la invención de la indumentaria juvenil, y lo ejemplifica en el siglo XVIII, cuando a las niñas se les permitía usar ropa que dotara de espacio para el crecimiento y la comodidad, como ocurre con el personaje del filme. Asimismo, “las indumentarias completamente blancas las llevan con mayor frecuencia los bebés y los niños muy pequeños” (Lurie, 2002, p. 204). Si bien el personaje femenino no es un infante, si obtiene esta connotación al conducirse de manera pasiva ante el personaje masculino que es quien la traslada de un lugar a otro a lo largo del filme.

Lis se construye como un personaje pasivo, incompetente para poder responder por su propia existencia, en comparación de Fando, quien es presentado, visualmente, como un hombre, pero que tampoco tiene capacidad de responder por sí mismo, y que incluso su vestuario lo determina en la categoría de adolescente. Este contexto provoca cierto desconcierto, cuando la pareja se encuentra en el camino con un grupo de travestis quienes bailan a su alrededor mientras les cambian las ropas (imagen 14). Quizá es posible proponer un breve cambio de personalidad escenificado por el vestuario. Se conviene en ese punto con la idea de que “(...)no hay nada que asegure que la ‘persona’ que se convierte en mujer sea obligatoriamente del sexo femenino” (Butler, 2007, p. 57), sin embargo, resulta interesante, que si bien Lis se convierte en adulto al portar la ropa de Fando con tono agresivo, disímil a la estulticia que representa el chico,

él no se infantiliza, pues viste las ropas de uno de los travestis y no el atuendo albo de su compañera parálitica que depende totalmente de él.



Imagen 13. Pasivo-Activo a través de la ropa.



Imagen 14. Travestismo en "Fando y Lis".

Posterior a la escena del juego de vestuario Fando y Lis retoman sus roles originales. Incluso en el espacio onírico los personajes ostentan las actitudes que han tenido desde el inicio del filme. En ese espacio paralelo los personajes aparecen en un cuarto blanco, con una cama rebotante de muñecas, donde Fando recuesta a Lis, semidesnuda, para escribir sobre sus senos "FANDO" (imagen 15). Quizá de manera alegórica se cosifica a Lis al grado de mostrarla como una muñeca más. Este hecho es sumamente simbólico, ya que es fundamental comprender que "(...) el 'cuerpo' se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma" (Butler, 2007, p. 58), de esta manera, el cuerpo de Lis se configura como un territorio "conquistado", ya no se pertenece a sí misma, ahora le pertenece a él.

En esta secuencia es importante señalar que ella solo viste los bombachos blancos y toda la piel disponible ha servido como lienzo para que su compañero firme sobre ella. Por su parte,

Fando no se desviste y cuando Lis intenta escribir sobre su cara, único espacio disponible, termina siendo un manchón incomprensible donde después ella misma deja caer la tinta negra impidiendo leer cualquier cosa. Es así como se demuestra en el filme que “el cuerpo es un escenario para las relaciones de poder y –en su aceptación de delinear, señalar los límites o confines (...)” (Ortega, 2009, p. 133), es perceptible cómo se convierten en un espacio para evidenciar el estatus de poder, ya sea al evitar vestir las ropas infantiles de Lis, o bien, al escribir sobre su cuerpo reclamando una propiedad simbólica.

Pareciera que la pertenencia de Fando sobre Lis sólo es un juego infantil, sin embargo, al avanzar la trama, la pareja se encuentra en el centro de un cañón y repentinamente Fando desviste a Lis y la encadena al carrito que utiliza para transportarla, al tiempo que grita y hace alharaca con su tambor para atraer curiosos, y Lis se limita a susurrar un débil “No, Fando, no” (imagen 16). Él se esconde y observa desde cerca cómo se aproximan tres hombres para contemplar la desnudez de Lis quien apenas puede cubrirse con sus manos; después de unos momento él aparece e invita a los desconocidos a observarla, tocarla e incluso besarla, para después confesarles que es su novia, haciendo que ellos se retiren, mientras Lis llora. Esto puede enlazarse con la pertenencia y el poder adquisitivo, desde la visión de Lurie, quien establece que “en una sociedad patriarcal, una mujer inútil, tonta y bonita es el objeto máximo de consumo ostentoso. Los hombres ricos deciden comprar y mantener a tal tipo de mujer como signo de su propio poder económico y sexual” (2002, p. 245). Lis deja de ser una persona y se convierte en un objeto que ostenta el poder de Fando sobre otro ser, al presumir su belleza y su relación con ella establece un estatus sexual frente a los desconocidos.



Imagen 15. Escritura en el cuerpo pasivo.



Imagen 16. Cosificación del ser.

2.1.2.2 Arcaísmos y sexualidad

Si estamos de acuerdo en que el vestuario es una lengua, entonces “(...) debe de tener un vocabulario y una gramática como el resto de las lenguas” (Lurie, 2002, p. 23), por ende existen los arcaísmos, que pueden ser entendidos como “las prendas antiguas auténticas (o las buenas imitaciones) [que] se utilizan de la misma forma que un escritor o un hablante pueden usar los arcaísmo: para hacer alarde de cultura, erudición o ingenio” (p. 23). En este caso Jodorowsky viste al personaje del pistolero desde una paridad con el género del *western*, por ende hace que su protagonista (imagen 17), ostente un traje de cuero negro, que si bien no es la viva imagen de Clint Eastwood en “*The Good, the Bad and the Ugly*” (Leone, 1966), sí permite evocar este tipo de personajes.

Entonces, el traje que porta el forajido, incluido el sombrero, y otros aditamentos, no son propuestas de Jodorowsky, ya que elementos semejantes, en material o color, se pueden encontrar en otros *western*. De ahí que “insertar un elemento determinado en el espacio de la moda significa volverlo relevante, dotarlo de significado” (Lotman, 1998, p. 114), el sombrero es fundamental para la construcción completa de un pistolero, por dar un ejemplo. Es así como “...los procesos de mediatización atraviesan, en la construcción de una suerte de imaginario

planetario, las especificidades regionales, construyendo una especie de *Lengua* más allá de las *lenguas*” (Escudero, 2001, p. 105). Y Jodorowsky debe cumplir con un esquema preestablecido de cómo luce un pistolero, según se ha construido en el imaginario en el cine norteamericano e italiano que es anterior a “El topo”.

También, un elemento fundamental en la construcción de este pistolero es su vello facial, y es que “entre los hombres, aunque el estilo capilar es principalmente un indicador político y social, a menudo tiene un significado erótico secundario” (Lurie, 2002, p. 267), lo cual le permite estar constantemente acompañado de Mara, quien funge como su pareja sexual, y la Mujer de negro, quien parece ser su *alter ego*⁴⁰.

Retomando el concepto del sombrero que sobresale en el vestuario del pistolero se puede complementar asegurando que es un “componente de la ropa práctica de faena de los hombres que tenían que recorrer a caballo largas distancias en un clima hostil, se fue cargando a lo largo del siglo pasado de significado simbólico” (Lurie, 2002, p. 197). Uno de los rasgos que más le afectan es el color negro, en este caso, resulta ser maniqueísta al representar la esencia negativa de quien lo porta.

Sin embargo, el personaje evoluciona y en la segunda parte del filme, se le observa vestido con simple túnica marrón (imagen 18), Lurie sigue que este color puede indicar la ausencia de pretensiones sociales, lo cual concuerda con la nueva personalidad del pistolero, que ahora trabaja como cómico callejero, buscando dinero para poder ayudar a aquellos que le acogieron durante el tiempo de su transformación espiritual.

⁴⁰ Este elemento se desarrollará a profundidad más adelante.

Asimismo, su calva cabeza acentúa la pérdida de connotaciones sexuales que anteriormente evocaban su abundante cabellera y tupida barba oscura. Estos detalles visuales, ayudan en la visibilización de la evolución espiritual del personaje, previo al conocimiento de sus acciones.



Imagen 17. Vestuario a la defensiva.



Imagen 18. Humildad en el vestuario.

Por otra parte, las mujeres en la primera parte de “El topo”, pueden manejarse bajo dos categorías, en la primera aparece Mara (imagen 19), quien también utiliza ropas marrones, quizá bajo la misma idea de ausencia de pretensiones sociales, pues está cautiva por un coronel a quien le sirve como botín de guerra. Sin embargo, también es posible creer que las ropas que porta resultan ser prendas muy grandes y masculinizadas, como si el papel masculino, recurrentemente el activo en los filmes de Jodorowsky, le resultara demasiado grande para llevarlo, por lo cual estaría en la búsqueda de un “hombre” que quiera suplir ese papel, ya sea el pistolero, o bien, su *alter ego* representado por una mujer.

Mara servirá a la trama como el motor de movimiento, pues será a partir de sus necesidades de poder, que el pistolero inicie su autobúsqueda a través del recorrido por el desierto circular donde habitaban los maestros. Es decir, que a pesar del imaginario que se pueda crear a partir de la ropa de Mara, no deja de ser un personaje importante para la historia.

En una posición totalmente contraria a Mara, aparece la Mujer de negro (imagen 20), el *alter ego* del pistolero, quien a pesar de vestir un traje semejante a su contra parte masculina, resulta ser una versión femenina en su conformación, además que se muestra, en varios momentos, a la actriz maquillándose lo cual dota al personaje de un halo femenino, aunque en diversas ocasiones sus actitudes resalten al no ser las esperadas para una mujer en los filmes de Jodorowsky, sobresale por no congeniar ni siquiera con sus pares temporales. Definitivamente, la Mujer de negro construye una fachada femenina, aunque sus procederes sean predominantemente activos, haciéndola más parecida a los hombres del filme, que a Mara.



Imagen 19. Androginia infantil.



Imagen 20. Toma del poder a través de la ropa.

2.1.2.3 El judío zen

El tercer relato revisado, “La montaña sagrada”, inicia con la imagen de un maestro al que no se le observa el rostro, y sólo se aprecia su indumentaria negra que alude a lo sacro, será hasta avanzado el filme que el personaje reaparezca, pero ahora vestido con un traje semejante al primero pero en color blanco (imagen 21). Bajo esta imagen se acerca al ladrón, protagonista de esta historia, a quien después de armonizar sus *chacras* le ofrece oro, que crea a partir de la alquimia desde las heces del ladrón.

Será justamente en el proceso alquímico que el maestro (imagen 22) vestirá un *talit*⁴¹ y los *tefillín*⁴², creando así una imagen disonante del gurú, pues combina creencias disimiles en un ente que se constituye como algo sagrado en diferentes espacios simbólicos, ya que más adelante también discutirá sobre las cartas del tarot con respecto a lo que proporcionan a quien las comprende.



Imagen 21. El blanco de la sacralidad.



Imagen 22. Rasgos judíos.

⁴¹ *Tallit* o chal para la oración con una borla en cada extremo que simboliza los cuatro ángulos de la tierra (Bruce-Mitford, 1997, p. 16).

⁴² Los *tefillin* contienen pasajes de la Torá y se llevan durante la oración (Bruce-Mitford, 1997, p. 16).

De esta forma, la indumentaria facilita la construcción de los personajes que Jodorowsky muestra en su producción fílmica, ya sea para acentuar las características que posteriormente le brinda al mostrar sus acciones ante diversas situaciones, o bien, como en el último caso, que resulta ser una amalgama de creencias varias que parecieran pueden unirse bajo un mismo nombre: maestro.

2.2 Autopoiesis

De manera inicial, cabe señalar que al tomar como objeto de estudio la producción fílmica de Jodorowsky, que es de carácter narrativo, se está frente a un acto comunicativo que requiere de dos entidades: un emisor y un receptor que compartan pre construidos comunes. Por esta razón cuando se estudia un filme mexicano, en este caso dentro de su contexto geográfico y tomando en cuenta el entorno histórico en el cual se gestó, se espera identificar de manera más adecuada los “lugares comunes”; es decir, la aproximación puede resultar más certera al poseer un código cultural semejante.

Es conveniente tener presente que el cine debe ser descifrado, sin ir en contra de su naturaleza y contexto. En este caso, Jodorowsky ofrece largometrajes en los cuales se muestra la crisis de sentido que se suscitó a partir de los sesenta y setentas en México. Para analizar este suceso, de forma pertinente al objeto de estudio, es necesario entender que “la cultura es una dimensión fundamental en la vida social. Proporciona la temporalidad histórica de la sociedad, registrada y codificada en el mundo de los objetos (materiales, textuales, simbólicos)” (Vizer, 2003, p. 212). El hecho de que las producciones y las temáticas que aborda Jodorowsky hayan sido atacadas por su entorno social en su momento, evidencia su capacidad de reflejar, en su producción, sin disimulo alguno la problemática humana de un espacio y tiempo, una de las razones por la cual tuvo una recepción adversa, sin perder de vista el exceso de violencia en las

escenas que no era lo habitual en esa época, además de los desnudos que funcionan como elementos de mayor peso. De igual forma es una obra que se crea con la intención, consciente o inconsciente, de proyectar la alteridad del autor, la cual es posible observar como espectador, y que se desarrollará en los próximos capítulos.

Esta proyección del autor en su obra, se relaciona con lo expuesto por Dorra, cuando propone el “cuerpo como actividad percibiente y objeto percibido” (2005, p. 32), ya que la obra simbólica funciona como una extensión del cuerpo-ideológico del creador, lo cual le permite enjuiciarse desde una óptica “lejana”, como ocurre con Jodorowsky y su obra, en mayor medida en “El topo”. Dorra explica lo anterior a partir de la relación del individuo con su mano, le es propia, pero al mismo tiempo puede observarla de “lejos” en distintos ángulos y se vuelve ajena; la producción simbólica, es propia, y sólo puede ser un sesgo del sí-mismo, pero cuando se le contempla puede llegar a confundirse con algo ajeno y general, perdiendo de vista su lugar de origen. Es pertinente mencionar el planteamiento de Jodorowsky sobre el teatro y el cine, cuando enuncia que el primero figura como un grito en una ciudad, mientras que el segundo es un grito en el mundo; es decir que el cine habla de “todos”, pero no se puede perder de vista que la propuesta estética se construye a partir de un “lugar común”, que surge cuando el autor se compromete y se proyecta a sí mismo, y en ese momento, el discurso se vuelve personal, aunque otros puedan encontrarse en circunstancias semejantes, que les permitan valorar el mensaje.

2.2.1 ¿Cómo “El topo” construyó a Jodorowsky?

La comunicación que se realiza entre el espectador y el filme, tiene ciertas peculiaridades en cuanto se está ante un discurso multimodal que requiere de diversos tipos de aproximación para su estudio. Aquí se aborda el aspecto enunciativo, específicamente en la segunda película “El topo”.

Con respecto al acto comunicativo y sus participantes, se recurre a la propuesta de Chatman sobre la narrativa cinematográfica, quien los subdivide, cuando enuncia que “cada parte implica tres personajes diferentes. Del lado emisor tenemos el autor real, el autor implícito y el narrador (si lo hay); del lado receptor, el público real (el oyente, el lector, el espectador), el público implícito y el narrativo” (1990, p. 29). Para los fines de este documento, sólo se discurrirá sobre las divisiones que se presentan en el emisor, puesto que se plantea explicar la función que cumple Alejandro Jodorowsky en este proceso creador.

El sesgo investigativo, se ha originado a partir del hecho de que Alejandro Jodorowsky funge como guionista, director y actor⁴³ de esta práctica semiótico-discursiva (Haidar, 2006), por lo cual se estudian los elementos verbales, paraverbales y no-verbales. Este hecho permite observar en el cineasta un posicionamiento, a través de un discurso comprometido, en el cual se evidencia la gran responsabilidad con la obra enunciada, pues muestra su pensamiento y afronta las consecuencias de ese acto.

Al mismo tiempo, pareciera que el chileno pierde la dimensión del objeto simbólico: el filme, y su realidad. Un ejemplo de ello se encuentra en la primera secuencia, cuando el pistolero avanza por el desierto con su hijo semidesnudo al cual incita, en su rito de iniciación, a enterrar su primer juguete, un oso de peluche, y la foto de su madre, para convertirse en hombre. La vinculación de la ficción con el hecho real es que aquel niño es Brontis, su hijo, el oso es el primer juguete que Jodorowsky le obsequió al nacer, y la foto es la madre del niño, Bernadette Landru, y se cuenta que al concluir la filmación no volvieron por los objetos del niño, todo esto es narrado por el mismo Jodorowsky en su libro “Psicomagia” (2007), esta anécdota tiene

⁴³ Además colaboró con el diseño de producción, vestuario y música.

similitud con el acto psicomágico que realizó cuando Brontis cumplió 24 años en el cual le permitía, al menos de manera simbólica, volver a ser niño; ya que según Jodorowsky, a raíz de lo ocurrido en el filme había llevado una mala relación con Brontis, cuestión que esperaba enmendar a través del segundo performance. Lo anteriormente descrito sirve como ejemplo de la autoproyección del autor, ya que al intentar hacer un discurso general termina hablando de sí mismo.

El creador es parte medular para que la sociedad exprese, de manera inconsciente, aquello que le aqueja. Posteriormente, es posible observársele en la obra, y gracias a la configuración del discurso fílmico, como en una suerte de espejo, que le es útil para percatarse de aquello que su conciencia niega o está imposibilitada para ver. Pero el autor no está fuera de las problemáticas sociales, así que al mismo tiempo que las aborda, incluye temáticas que le son propias, ya que puede ser que apoye o refute los devenires de un momento en particular, pero al tratarse de un productor que habla de sí mismo insertado en un entorno, los elementos que conforman ese contexto no le pueden resultar ajenos. De tal forma que aunque en los filmes es posible observar problemáticas de carácter personal en una visión general, son una muestra del cuestionamiento y reconstrucción de las instituciones sociales de la época, por lo cual no debe quedar como un anecdotario personal, a pesar de que Jodorowsky funge en sus producciones y filmes, como ya se ha mencionado, en varias actividades: autor/guionista/director/actor/productor.

El proceso simbólico, posee un autor con cierta ideología que puede o no compartir con sus espectadores, pero que sin duda intentará exponer, en una acción que resultará catártica y seductora, al proponer su óptica en el filme. Booth explica esta postura del autor al decir que:

The author, like the work itself, was implicated in ideology from the beginning. Since authors found themselves addressing audiences who shared some values and did not share others, they had to find effective ways to embody values in fiction and drama, values that would make the work work. Authors were thus in charge of created unities that consisted of choices exemplified and judged (though from quite another viewpoint they were not in charge, because their culture imposed norms upon author, work, and audience) ⁴⁴(2006, p. 146).

Es posible entender que el autor y la obra están de antemano insertos en una postura ideológica en la cual algunos espectadores podrán encontrarse, pues de inicio comparten la visión, mientras que otros observarán una nueva posibilidad de mundo, que inevitablemente estará sesgada desde la cultura a la que se pertenece pues ésta instituye sus cánones, tanto en el autor, el trabajo y la audiencia, como explica Booth (2006).

Entonces, aunque según Benveniste “la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (2008, p. 83), esa individualidad, cuando de discurso fílmico se trate, estará marcada por una colectividad que estructura sus mensajes de forma semejante, o bien, que comparten conceptos de fondo; de tal forma que se presenta un discurso que corresponde a una postura en particular, de ahí que “la presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna” (p. 85).

Si esta acepción se traslada al ámbito cinematográfico, el filme en sí mismo es una enunciación, ya que el director, Jodorowsky, elige las herramientas y tópicos que ha de utilizar para fijar, a través de un código, lingüístico y visual; pero al mismo tiempo ese discurso será

⁴⁴ El autor, como la obra en sí, estaba implicado en la ideología desde el comienzo. Como los autores se dirigían a audiencias que compartían ciertos valores y no otros, ellos tuvieron que encontrar maneras efectivas de encarnar estos valores en la ficción y en el drama, valores que le dieran sentido a la obra. Es de esta manera como los autores estaban a cargo de unidades creadas que consistían en decisiones ejemplificadas y juzgadas (Trad. libre Michael Raymond DeMaria Chavarría).

enjuiciado por otros que pueden o no compartir su postura. Entonces, el guionista-director-actor elabora una propuesta desde su experiencia, que no es un hecho aislado. Por consiguiente, lo comunicado es reflejo de elementos sociales; cabe señalar que estos elementos, aunados a la forma en que se aborda un tema o el medio elegido para trabajarlo, forman parte de la enunciación.

En el caso del filme “El topo”, se narra la historia de un hombre que se enfrenta con cuatro visiones místicas, cristiana, sufí, chamánica y budista; su propuesta debe ser comprendida desde un punto de vista metafórico y general, ya que no necesariamente se discurre sobre religión. Cuando anteriormente se sugirió la problemática de Jodorowsky con el Estado a partir de sus obras, se vislumbraba su necesidad de confrontar lo preestablecido, de tal forma que las cosmovisiones místicas, son un vistazo particular de confrontación con la visión del Estado Patriarcal, ya sea que se encuentre como religión, lo expuesto literalmente en la película; como Estado político, la confrontación directa con sus producciones; e igualmente en relación con el padre biológico que se abordará más adelante.

Es pertinente mencionar, que no sólo Jodorowsky experimenta estas problemáticas, mas no se debe generalizar en exceso, pues el hacerlo provocaría un desligue entre el autor y su obra, cuestión que explica Booth:

The author as he writes should be like the ideal reader described by Hume in ‘The Standard of Taste’, who, in order to reduce the distortions produced by prejudice, considers himself as ‘man in general’ and forgets, if possible, his ‘individual being’ and his ‘peculiar circumstances’.

To put it in this way, however, is to understate the importance of the author’s individuality. As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘him-self’ that is different from the

*implied authors we meet in other men's works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote. As Jessamyn West says, it is sometimes 'only by writing the story that the novelist can discover –not his story– but its writer, the official scribe, so to speak, for that narrative'. Whether we call this implied author an 'official scribe', or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson –the author's 'second self'– it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner –and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work*⁴⁵(1983, p. 71).

De esta forma, Jodorowsky a través de un filme, ofrece su postura sobre la necesidad de reformular la relación individuo-sistema, e invita al espectador a hacer lo mismo, provocando rupturas diegéticas, sonidos estruendosos o voces masculinas en cuerpos femeninos, que le permite fusionar la ficción en su realidad y generar una obra, un proceso en el cual el espectador se aproxime y apropie de los cuestionamientos presentados. De ahí que algo que parecía sumamente personal y particular, se puede traslapar a lo colectivo y general. Sin embargo, continúa siendo una producción totalmente personal y comprometida por parte del director-guionista-actor.

⁴⁵ El autor al momento de escribir debería de ser como el lector ideal descrito en la obra de Hume llamada “The Standard of Taste”, que para reducir el efecto producido por el prejuicio, se considera a sí mismo como un hombre en general y se le olvida su ser individual y las circunstancias peculiares que lo caracterizan.

Sin embargo, describirlo de esta forma es restarle importancia a la individualidad del autor. Al momento de escribir el autor no crea simplemente un ideal, impersonal del hombre en general, pero una versión implicada del mismo que es diferente a otros autores implicados que conocemos de otras obras. A algunos novelistas les ha parecido que se estaban descubriendo o creando a sí mismos mientras escribían. Como dijo Jessamyn West, “Solo por escribir la historia es que el novelista puede descubrir, no su historia, pero la de su narrador, el escriba oficial de dicha historia” Sin importar si llamamos a este autor implicado, el escriba oficial, o adoptamos el termino recientemente revivido por Kathleen Tillotson – el segundo ser del autor – es claro que la visualización que obtiene el lector de esta presencia es uno de los efectos más importantes producidos por el autor. No obstante lo impersonal que el autor trate de ser, su lector inevitablemente construye una visión del escriba oficial que redacta de esta manera y que siempre será neutro a todos sus valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos determinan nuestra respuesta a su trabajo (Trad. libre Michael Raymond DeMaria Chavarria).

En Fando y Lis, “(...) entra en crisis un concepto del tiempo, [pues] se resquebraja la estructura misma del tiempo, y esto no tiene lugar en el ámbito del tiempo del cual se narra, sino del tiempo en el cual se narra” (Eco, 1984, p. 269), es decir que para contribuir a la ruptura diégetica, Jodorowsky propone la existencia aleatoria de espacios oníricos, en los cuales la historia principal se interrumpe y lo que parecía realidad, como la parálisis de Lis, ya no existe en los espacios alternos, o bien, la escena donde se observa a la pareja acostada sobre una larga mesa donde todos los comensales portan embudos en la cabeza. Este filme, al igual que los otros poseen en algunos momentos, ruidos estrambóticos que obligan al espectador a salir de la trama y cuestionarse sobre lo que observar, dejando de ser pasivos receptáculos que perciben el cine de manera vana.

Algo semejante ocurre en el final de la película “La montaña sagrada”, cuando el maestro que guía al grupo de millonarios a la cumbre de la montaña, para asaltar de improviso a los nueve sabios inmortales que guían al mundo, dice, aun en una diégesis lineal:

Siéntense. Les prometí el gran secreto y no los decepcionaré. ¿Este es el final de nuestra aventura? Nada tiene un fin. Hemos venido en busca del secreto de la inmortalidad, para convertirnos en Dioses. Y aquí estamos: mortales, más humanos que nunca. Si no hemos encontrado la inmortalidad, al menos hemos encontrado la realidad. Habíamos comenzado en una fábula y hemos encontrado la vida, pero... ¿Es esta vida la realidad? No. Es una película. ¡Atrás Cámara! Somos imágenes, sueños, fotografías. ¡No debemos estar aquí! ¡Prisioneros! ¡Debemos romper la ilusión! ¡Esto es magia! Adiós a la Montaña Sagrada. La vida real nos espera (Jodorowsky, 1973).

Es perceptible, la importancia que Jodorowsky le da a su discurso y la intención constante de obligar al espectador a hacer lo mismo para que el cine, deje de ser un entretenimiento superfluo y funcione como un espacio de autocuestionamiento.

2.2.2 Performatividad

Es pertinente enlazar la indagación a partir de la sección anterior, donde se abordó la polifonía y alteridad, con mayor énfasis en el filme “El topo”, con el estudio del performance.

Ya que esta articulación conceptual, permite examinar que

[...] el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o trans-individual es un papel o conjunto de papeles. La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en teatro del proceso social, religioso, estético, médico y educativo. La performance significa "nunca por primera vez". Significa "por segunda vez y ad infinitum". La performance es "conducta dos veces actuada (Schechner, 2003).

En el caso de la obra de Alejandro Jodorowsky que se analiza, es posible observar cómo desaparece la línea entre la “realidad” y la “ficción”, y practica ritos de iniciación con su hijo biológico, en “El topo”, en ambos planos, sin percatarse de ellos hasta tiempo después de haberlo realizado. Entonces, es comprensible, como dice Richard Schechner, que “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente” (2003).

Es importante no pasar por alto que lo anterior tiene un origen cercano a la teoría de los Actos de habla de Austin, en la cual se propone que la palabra en sí misma es una acción, el enunciar puede ser entendido como: “‘decir’ es, sin duda, transmitir a otro cierta información acerca del objeto de que se habla, pero es también ‘hacer’, es decir, intentar actuar sobre el interlocutor e incluso sobre el mundo circundante” (Charaudeau & Maingueneau, 2005, p. 13).

Otro elemento que se debe tener en consideración en los performativos, es que estas acciones “muestran que, para comprender ciertos enunciados, es prioritario el marco de su

enunciación” (Maingueneau, 1976). En el trabajo de Jodorowsky no solo se emite un mensaje, sino que se espera una reacción por respuesta a su postura sobre la temática elegida.

Cuando el pistolero se autonombra Dios, en “El topo”, rompe con las cuatro cosmovisiones (cristiana, sufí, chamánica y budista) antes de iniciar el recorrido místico del protagonista. Es un ente que se proclama adulto y con esto se responsabiliza de sus acciones, no será un ente alienado a una visión preestablecida que le acoja como nicho protector. De la misma manera, en “Fando y Lis”, Jodorowsky aparece en un tiempo alterno, que puede conceptualizarse como una analepsis, como titiritero que corta los hilos de su muñeco, así que de alguna forma también se proclama Dios en el silencio de la acción. A partir de esta idea que se percibe en Jodorowsky y su obra, se puede relacionar con lo expresado por Althusser sobre Freud:

He had to cope with the following situation: to be himself his own father, to construct with his own craftsman's hands the theoretical space in which to situate his discovery, to weave with thread borrowed intuitively left and right the great net with which to catch in the depths of blind experience the teeming fish of the unconscious, which men call dumb because it speaks even while they sleep⁴⁶ (1971, p. 195).

Jodorowsky, en este filme, pareciera que se unifica con aquéllos que se adhieren a la denominación de *fatherless* y se reconoce solo y con la necesidad de construir su propia visión del ser, a partir del proceso de ensayo y error. De la misma forma, que en el primer largometraje se puede percibir a Fando, buscando la ciudad Tar, que ha conocido a partir de una narración fantástica hecha por el padre que ahora está ausente. Durante todo el filme, Fando participará

⁴⁶ Él tuvo que afrontar la siguiente situación: para ser él mismo su propio padre, para construir con sus propias manos el espacio teórico donde se podría situar su descubrimiento, para tejer con tela prestada intuitivamente a diestra y siniestra una gran red con el objetivo de atrapar, en la gran profundidad de la experiencia ciega, los peces del subconsciente, que el hombre ha llamado “sosos” porque hablan hasta en los sueños (Trad. libre Michael Raymond DeMaria Chavarría).

en diversas escenas que muestran su incapacidad de llegar a la adultez, e incluso se compara con el padre en un plan sexual, saliendo perdedor en ese cotejo, pues evidencia su inconformidad al tener que volver con Lis, abandonándola o exponiéndola a peligros. Es decir, Jodorowsky no solo se construye como cineasta, sino que además evidencia la necesidad de un cambio entre la relación Estado-Individuo, al tiempo que deja entrever sus devenires con el padre biológico como una metáfora de las problemáticas de infantilización de ser ante el Estado.

Esta idea resulta congruente si se toman en cuenta dos elementos de entrada: el padre y el Estado. El primero, se puede rastrear a partir de la aseveración del propio cineasta al decir: “Mi padre detestaba a su propio padre y jamás firmaba ‘Jodorowsky’. Como no tenía el menor deseo de reproducir este apellido, había conseguido convencerme, de manera sutil, de que yo nunca tendría hijos y que, por lo tanto, era el último Jodorowsky” (Jodorowsky, 2007, p. 164).

De alguna forma para Jodorowsky resulta ser que él es parte de una cadena, en la cual se evidencia la necesidad de la ruptura con la línea paterna, de la dependencia hacia alguien y la dependencia de otros hacia él. Específicamente, en el concepto “padre” se observa la inconformidad del cineasta con la imagen paterna, así que tiene un padre con el cual no se entiende: “Nací temiendo a mi padre. Cuando él se acercaba a la cuna, yo lanzaba alaridos de terror. Nunca cesé de temerle y también de imitarlo” (Jodorowsky, 2011, p. 226). Es así como no logra identificarse con el padre no se ve a sí mismo como tal.

Tomando en cuenta estas ideas, en la primera parte de “El topo”, es posible observar en la escena del rito de iniciación, cómo el protagonista fuerza al niño de siete años a convertirse en un hombre, de golpe, al tiempo que él mismo está cruzando por un ritual semejante al convertirse en un adulto que logra dejar de lado la violencia (tópico que se abordará en otro

momento), y se construye como un ser autónomo, esta anécdota se narra en su libro “Metagenealogía” (2011):

En mi película El topo (1970) filmé una escena donde mi personaje, un bandido brutal, viola a una mujer. Más adelante el bandido se rasura la barba y la cabellera, rompe su revólver y se convierte en santo. Inconscientemente quise demostrar a mi madre que no todos los hombres eran canallas, y con aquello me di el permiso de salir de la infancia y convertirme en adulto (p. 226).

En esta parte del filme, Jodorowsky elimina sus cabellos, que “tienen un sentido de fertilidad” (Cirlot, 2006, p. 118), que puede hacer referencia al hijo que ha dejado en el camino, así como al hijo nonato que simboliza la “esperanza” rumbo al final de la película. Otra interpretación interesante en este rubro es que “...la gran cabellera simboliza fuerzas superiores, mientras el vello abundante significa crecimiento de lo inferior” (p. 118). Para cuando el personaje aparece en la película totalmente rapado y rasurado, ya ha matado a muchas personas y está en un proceso de regeneración, pero individual, egocéntrica, sin hacer una pausa y recordar al hijo abandonado.

Ahora, sobre el hijo del pistolero, en el mismo filme, después de que es forzado a “convertirse en hombre”, un par de secuencias más adelante lo deja al “cuidado” de unos franciscanos para hacerse acompañar de una mujer a la que acaba de ayudar, al tiempo que le dice a su vástago: “Destruyeme. Ya nunca dependas de nadie”. Con esta frase, en el filme, Jodorowsky retoma su problemática con el padre y la proyecta con su hijo, el niño deja de ser el hijo del Topo y se “convierte” en Jodorowsky, es él quien ya no debe depender de nadie, pues no posee una figura paterna que le dé sustento. Y entonces, el padre es un elemento siempre

presente en ausencia, se le busca pero resulta ser un ente escurridizo, como también se percibe en “Fando y Lis”.

En ese momento la construcción del yo debe hacerse desde el sí-mismo, como si el ser fuese un eslabón que ha sido extraído de la cadena a la que pertenecía y por consiguiente, desconoce lo que hay antes y el papel que “debe” cumplir, en ese momento: sólo es posible la autoconstrucción.

Antes de continuar, es importante mencionar que Jodorowsky realizó un escrito sobre la memoria celular, y, con respecto asimismo, menciona que:

[...] me hizo evidente que mi madre había expulsado a mi óvulo mellizo. Ausencia tan dolorosa que me obligaba a cortar con mis amigos: no eran ellos los que desaparecían, sino yo, el constante emigrante. Temiendo no poder soportar el dolor de la muerte de mis amigos, prefería eliminarme a mí mismo [...] (2011, p. 229).

Más allá de lo real que pueda ser el óvulo mellizo, es importante subrayar su tendencia a desligarse de las personas cuando siente que depende de ellos. Es así como se proyecta esta disjunción en su obra. Esto se puede corroborar con la intención constante que tiene Fando por abandonar a Lis, al tiempo que le inventa un futuro juntos, es decir, que provoca en ella la necesidad de dependencia, y cuando el personaje masculino se siente sobrepasado, decide abandonarla.

El segundo elemento que apoya esta idea, es el Estado, puesto que las relaciones entre el autor y la normativa se muestran ásperas cuando se contrasta el momento histórico y se recuerda lo problemático que resultaban sus Efímeros Pánicos en el México de los 60's, como lo narra Angélica García en su documental Teatro Pánico: Alejandro Jodorowsky en México (2005), o posteriormente lo escandalosas que eran sus películas que le valieron varias amenazas

de muerte, como fue en la presentación de “Fando y Lis” en la XI Reseña Internacional de Acapulco, o posteriormente, cuando fue amenazado durante el rodaje de “La montaña sagrada”, razón por la cual finalmente salió del país. Estos Efímeros Pánicos y confrontaciones fílmicas, demostraban su interés en la autoconstrucción, al salir del canon preestablecido, aunque tal audacia le costará años de prohibición laboral en el teatro mexicano.

Pareciera que su deseo de no-dependencia, emerge y busca no ser rechazado, de tal suerte que provoca con esa intención el obtener una respuesta que de antemano espera: la descalificación; esto puede funcionar como un mecanismo de defensa. Por lo tanto, no construye para esperar una respuesta afirmativa, porque eso lo pondría en la dependencia de la aceptación externa, semejante a la aprobación paterna.

Como se planteó con anterioridad en los performativos se debe tener en cuenta el marco de su enunciación, es decir, algunos actos de habla no pueden tener éxito, pues requieren que el hablante posea cierto rol a nivel social, de otra forma, el acto no puede cumplirse. Entonces, cuando el Topo se autonombra Dios, la acción no se ha cumplido, solamente se reconoce como una entidad desprotegida al retirarle la carga semántica correspondiente al concepto; él ya no tiene a nadie que le “guíe”, ahora está a merced de sus propias habilidades para subsistir en el mundo y crearse a sí-mismo como un ente completo. No hay el beneplácito del padre, ni el asentimiento de la religión.

En esta aproximación es posible observar cómo la construcción en el filme “El topo”, responde no sólo a las necesidades sociales, sino en igual o mayor medida a los menesteres de Jodorowsky como individuo, que busca su separación de los esquemas sociales preestablecidos, como puede ser la familia, la religión y el Estado, al tiempo que pretende autoconstruirse de

manera individual, dando como respuesta una producción que resulta revolucionaria y contrastante respecto a lo que está aceptado en la sociedad.

De esta forma, la conducta restaurada termina siendo una “actuación”, Schechner plantea un individuo comportándose como si fuese otro, pues en el filme, se esperaría que Jodorowsky buscará dejar de ser el director y guionista para convertirse en el personaje, sin embargo, termina actuando en una especie de mezcla entre estas tres instancias y su práctica paterna real, pareciera que su intento de estar fuera de sí mismo para dar vida al personaje termina por ser una fusión compleja entre todas sus formas de actuar. De alguna forma Jodorowsky intenta ser otro, estar fuera de sí, y termina dándose “permiso” de ser él mismo, o bien, se permite ser un alter ego que simplemente se habla a sí mismo.

Lo que no puede perderse de vista es que cuando se discurre sobre estos devenires de la conducta, no siempre se conoce “(...) cómo se las encontró o desarrolló puede no saberse o estar oculto, elaborado, distorsionado por el mito y la tradición” (Schechner, 2003), de ahí que resulte factible el desconocimiento del propio Jodorowsky sobre las conductas realizadas como parte del filme.

Para finalizar, se observa cómo esta aproximación muestra en “El topo”, y un tanto en “Fando y Lis”, una conducta estética que responde a sus necesidades particulares e histórico-sociales, aun en la ejecución de conductas no conscientes.

Conclusión parcial

En esta segunda aproximación al objeto de estudio se ha podido establecer la construcción de los espacios, objetos y caracteres, como parte de la construcción de identidad. Por lo cual se llega a la idea de que “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 acercamiento lo que permite proponer que Jodorowsky considera que el tarot se puede organizar en un mandala⁴⁷; 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 representa el arcano: “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

⁴⁷ “El mandala es literalmente ‘un círculo’ [...] es un resumen de la manifestación espacial, es una imagen del mundo, al mismo tiempo que la representación y actualización de poderes divinos; es también una imagen psicológica, propia para conducir a quien la contempla a la iluminación” (Chevalier & Gheerbrant, 1993, p. 679).

espacios sagrados manifiestos en construcciones metafóricas de su búsqueda interior; y tales pesquisas se continúan entre uno y otro de los textos fílmicos aquí revisados.

En la segunda parte de este capítulo se observa cómo se entretienen la ficción y la realidad a partir de la cual se construye la vida de Alejandro Jodorowsky y los devenires de su personaje del pistolero. Es así como Jodorowsky muestra de manera constante la creación de obras polifónicas que dan respuesta a todas las aristas que lo representan como ser.

Después de haber iniciado esta revisión de la identidad del *yo*, se propone un tercer capítulo que tendrá como fin discurrir sobre edificación del *yo* fílmico, con todas las facetas que eso conlleva.

CAPÍTULO 3

EDIFICACIÓN DEL YO FÍLMICO

En “El topo” de Alejandro Jodorowsky, previamente se ha abordado la construcción visual –en escenarios y vestuarios– y lingüística –en la polifonía y performances– con la intención de rastrear las conexiones entre este filme enlazado a “Fando y Lis” (1967) y “La montaña sagrada” (1973), que conforman la trilogía mexicana de este cineasta.

En este capítulo se indagará, a partir de una perspectiva dialógica e intertextual, en la secuencia que se ha denominado como los *maestros del revólver*, con la intención de describir los fragmentos del *ego* exhibidos en las metáforas de las ideologías religiosas (cristiana, sufí, chamánica y budista) que el personaje tendrá que aprender a conocer y controlar, para entrar en equilibrio interior.

Asimismo se revisará, desde la teoría de Carl G. Jung (2002), la pugna interna que – aquí proponemos– sufre el protagonista al intentar congeniar al *ánima* y *ánimus*; la primera aparece escenificada por una mujer, con voz masculina, que viste igual que el pistolero y comparte sus metas, el segundo está representado por el mismo pistolero.

Con el propósito de clarificar los conceptos que se van a revisar en este apartado se ofrece el siguiente esquema:

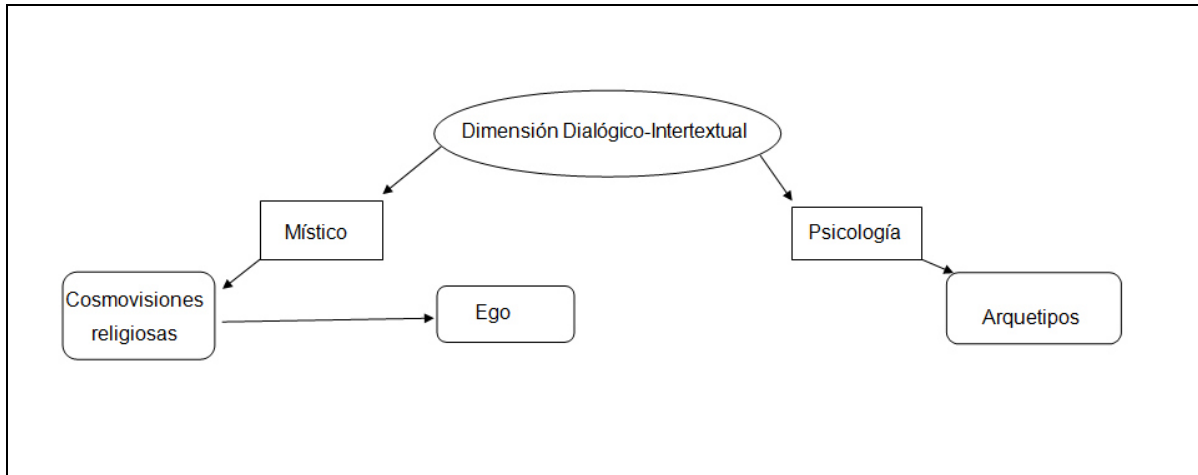


Figura 12. Modelo operativo del capítulo 3.

3.1. Cosmovisiones religiosas como metáforas para conocer el *ego*

La numerología es una constante en “El topo”, y su sentido se ve reforzado cuando el pistolero debe enfrentarse con los cuatro *maestros del revólver*, de ahí la propuesta para interpretar en la obra, lo que simboliza el número cuatro en el cosmos, ya que, es posible que corresponda a la designación de los cuatro puntos cardinales, de esta manera se estaría representando todos los rumbos del planeta. Los guías que se buscan son las representaciones del universo ficcional, que en el caso de este filme es concéntrico.

El personaje deberá pasar por cada uno de los maestros para llegar a ser el mejor; el desierto será el escenario ideal en el cual tendrá que avanzar para enfrentarse con cada guía que se mostrará identificado como un fragmento de su propio *ego*, de tal manera, que al comprender el mensaje de cada uno de los maestros, el pistolero podrá al final equilibrar el *yo*.

Asimismo, este espacio está construido en espiral, a través del cual el pistolero avanzará e irá enfrentando las cuatro cosmovisiones hasta llegar al centro, donde conocerá al último

maestro -que representa el budismo- para resurgir después, al hacer el camino de regreso y comprender lo que ha hecho. El pistolero deberá entender que al llegar se desconoce por completo, y que cada fragmento de su *ego* debe ser equilibrado o se verá en la misma situación que a su llegada al desierto.

En esta sección se revisarán las cuatro propuestas místicas que se ofrecen en el largometraje. De igual manera se articula su interpretación con los estudios sobre el Tarot de Marsella hechos por el mismo Jodorowsky (2004), con apoyo de Marianne Costa.

Se ofrece un primer apoyo visual para ilustrar cuáles contenidos se desarrollarán en la discusión en los próximos subtemas:

Maestro	<i>Ego</i>	Energías	As
Cristiano	Corporal (cuerpo)	Necesidades	Oros
Sufí	Libidinal (sexo)	Deseos	Bastos
Chaman	Emocional (corazón)	Sentimientos	Copas
Budista	Intelectual (cerebro)	Ideas	Espadas

Figura 13. Elementos que representan a cada maestro-ego.

A continuación se presentarán los maestros en el orden en que aparecen en el filme, que es la misma secuencia de los conceptos que se discurrirán.

3.1.1 El oro en el ser

Al iniciar este apartado la primera intención fue justificar a cada maestro a partir de la religión que evocaba, en este caso se puede pensar en el cristianismo, desde los símbolos que el cineasta coloca en el espacio físico e incluso en la composición visual del personaje del primer gurú, como son: el parecido corporal del guía respecto a la imagen canónica de Jesucristo⁴⁸, o

⁴⁸ Jodorowsky explica que el caballo blanco que acompaña a este maestro es en realidad Cristo: “un caballo tiene cuatro herraduras: cuatro heridas. Y la quinta, la de su costado, son las espuelas con que uno los acicatea” (1996, p.173). Mientras Moldes asegura que este maestro tiene un imaginario hinduista (2012, p. 213).

bien la crucifixión del cordero en una de las paredes de la torre blanca. Sin embargo, al contrastar las obras fílmicas y literarias de Jodorowsky, se llega a la idea de que cada maestro representa un fragmento del *yo* y que, en el caso de este guía, no expresa un discurso cristiano como se pensaba, sino que alude al *ego* corporal. El maestro y su enseñanza están fundamentados en la comprensión y control del espacio físico que habitan: el cuerpo.

Jodorowsky establece cuatro *egos* que deben conocerse y controlarse por el hombre para entrar en equilibrio, y los coteja con los cuatro ases que existen en el Tarot de Marsella. En el caso del as del oro (imagen 23) su sentido establece la problemática inmediata de enfrentarse a lo material, sin embargo, el cineasta explica que esta carta posee en el centro una flor de loto que crece sobre lo mundano. De esta forma “...en el centro de la materia reside la energía divina, lo impersonal, la totalidad” (Jodorowsky & Costa, 2004, p. 305).

Así, puede proponerse que la esencia inmaterial del primer maestro (imagen 24) prevalece sobre su forma, de esta manera él tiene control del cuerpo terrenal, hasta el grado de que lo físico inicia su proceso de muerte por su condición de ciego, así como por el hecho de no salir a la luz y dedicar su tiempo exclusivamente a la meditación, imposibilitando de este modo la actuación del cuerpo.

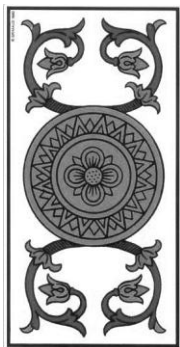


Imagen 23. As de oros.



Imagen 24. Primer maestro-ego corporal.

Para Jodorowsky este fragmento del *yo* representa “todo aquello que nos mantiene con vida, comenzando por nuestro cuerpo, su salud y su equilibrio, la circulación del dinero, el territorio donde actuamos y vivimos” (Jodorowsky & Costa, 2011, p. 48). Así, el primer encuentro que tendrá el pistolero, a través del maestro arriba descrito, será con su cuerpo: conocerse a sí mismo a partir de la visión que le compartirá el maestro que representa este *ego*. Es la conciencia sobre el cuerpo.

Este hombre del desierto reside en el centro de una torre blanca, donde pasa el tiempo meditando acompañado de dos sirvientes. Cuando el pistolero llega hasta él para batirse a duelo, los ayudantes del maestro le explican que deberá esperar si quiere verlo. Después del aviso de paso por parte del maestro, se le concede el encuentro, pero primero los ayudantes le piden el sombrero y el arma, la desposesión de estos accesorios lo sitúa en una posición humilde y vulnerable ante lo desconocido.

Ya en el interior de la torre, el rostro del maestro se torna inexpresivo al explicar:

No trato de ganar, sino de alcanzar el dominio perfecto, para perder el temor a los balazos. Disparen. Ya casi no sangro, no ofrezco resistencia a la bala, dejo que pase entre los vacíos que hay en mi carne (...) No me duele matarte, porque sé que la muerte no existe (Jodorowsky, 1970).

Se evidencia que el maestro ha cruzado el proceso de conocer su materia, el *ego* corporal que constantemente está “aspirando a la inmortalidad, desea no envejecer, no enfermar, no morir, no empobrecer, ser invulnerable” (Jodorowsky, 2008, p. 34), sin embargo, el guía está más allá de estos conceptos, pues ha logrado “aprender a aceptar la muerte” (Jodorowsky, 2008, p. 34) al saber que no existe. Entonces, al mismo tiempo que admite su propia muerte, accede a

la muerte del otro⁴⁹. El hombre no podría tener el estatus de maestro si no tuviera una concepción superior sobre el espacio que representa.

El gurú, por lo tanto, controla su cuerpo como receptáculo que le permite conectarse y recibir la energía divina, porque incluso habita *la casa Dios*, como se explicó en el capítulo 2. El diálogo entre el maestro y la divinidad está establecido aun en la vacuidad que su cuerpo representa.

El *ego* corporal desea actuar y para poderlo controlar debe aprender a meditar, debe estar en control de su actuar en cualquier plano: vida y muerte.

Previo al duelo entre el maestro y el pistolero, este último hablará con Mara⁵⁰, la compañera del Topo, sobre su inseguridad al ver las capacidades del gurú, mientras que ella lo incita al engaño, él se sumerge en el venero, como un intertexto del bautizo renacerá como otro hombre, uno capaz del engaño.

Durante el combate resulta interesante la propuesta ecléctica del cineasta, pues el sonido ambiental sirve de mantra, como apoyo sonoro para la liberación y tranquilidad previa a la confrontación.

Cabe señalar que en este espacio los hombres que sirven al maestro están mutilados corporalmente (imagen 25), ya que uno carece de brazos y otro de piernas, ello los convierte en entes incompletos, sin embargo, al acoplar los cuerpos en uno, se transforman y logran ser un ente único. Incluso, cuando el Topo asesina al maestro, y Mara le dispara a los ayudantes

⁴⁹ Esta idea puede relacionarse con una frase que Jodorowsky pronunció en Chile durante una conferencia: “No quiero nada para mí que no sea para todos” (Jodorowsky, *Cabaret Místico*, 2008).

⁵⁰ Mara es una posible alegoría de Eva, pues al igual que en hecho bíblico, ocurre con adán, ella incita al Topo a ser mejor que los cuatro *maestros del revólver* y a hacer trampa para ganar.

separándolos entre sí, es posible volver a la idea del cuerpo inútil al ser un ente incompleto⁵¹; es decir, que el ser necesita estar en armonía y ésta se consigue a través de la integración. Los ayudantes necesitarán unirse físicamente, mientras que el pistolero se encuentra en el camino, posiblemente inconsciente, de una integración psíquica.



Imagen 25. Ayudantes del primer maestro.

De esta forma queda visible que, tanto el maestro como sus sirvientes, se encuentran relacionados con el discurso del cuerpo; al poseerlo en control, o bien, reconstruirlo en una nueva entidad que les provea posibilidades de acción para cubrir sus necesidades.

Por último, el pistolero recibirá su primera lección: la meditación como un camino al autoconocimiento, que le permitirá sobresalir aun de lo mundano, como el loto que crece en el centro del as de oros. De esta manera, él tendrá que buscar en sí mismo para encontrar la energía divina que le permitirá ser el mejor en lo que desea.

⁵¹ Mara y el Topo pueden ser momentáneamente equiparables con los sirvientes del maestro, pues ellos también se complementan una al otro.

3.1.2 La androginia en el basto

Así como el gurú anterior se calificaba como cristiano, el segundo maestro podría estar conceptualizado dentro de las creencias sufíes. En primera instancia, dentro de este grupo religioso no se tiene en claro la procedencia del término que les designa, sin embargo, una de las explicaciones sobre el vocablo sufi, menciona que: “proviene de la práctica *tassawuf*, la negación del *ego* y purificación del corazón mediante el *dhikr* (invocación de los nombres de Dios) mencionada en el Corán” (Gabriel & Geaves, 2007, p. 76).

El maestro muestra su pertenencia al movimiento sufi cuando explica que se ha entregado a su madre, al grado de que su existencia sólo tiene relación respecto a la de ella. La madre puede comprenderse como un dios, mientras que el hijo como un fiel creyente, que se aleja aparentemente de su *yo* cuando, realmente, lo único que hace es trasladarlo a otro espacio, en el cual sigue funcionando de la misma manera. Es decir, su existencia pareciera no tener sentido en sí misma, pero al momento en que la madre está en peligro es visible la angustia de su hijo por ella, de tal forma que su enraizamiento al espacio físico aún resulta ser de gran fuerza.

Se dice que el sufismo “está corrompido por la influencia del budismo, el cristianismo y el neoplatonismo” (Gabriel & Geaves, 2007, p. 76). Lo que interesa en relación a esas influencias es que “el sufismo se basa en una relación maestro-discípulo encaminado a acercar al segundo a Dios mediante la práctica de una serie de disciplinas espirituales” (2007, p. 76), lo cual permite vincular este elemento con el filme seleccionado, ya que, el segundo maestro representa esa cosmovisión y funge como un guía para el pistolero, que en este caso es el discípulo.

Sobre el as de bastos (imagen 26) se observa cómo el objeto central:

[...] es agarrado por su parte más delgada y se va ensanchando hacia arriba. En la parte superior, la energía fálica se convierte en una figura que evoca al sexo femenino. La energía creadora es andrógina (Jodorowsky & Costa, 2004, p. 300).

La cita anterior coincide con el imaginario del maestro, pues no es un ser solitario, sino que, convive con su madre, evidenciando la dualidad dentro del mismo ser. Esto teniendo en cuenta que es el único gurú que habita en compañía de un igual, su madre, y no de siervos que lo auxilien. Incluso se puede observar esta codependencia cuando el Topo llega a esta morada por segunda vez y encuentra a la pareja muerta y dentro de una pirámide de palillos de madera, como las esculturas que el guía hacía.

El segundo maestro ha renunciado a su individualidad y se avoca a dar toda su atención a la madre, incluso frente al pistolero, dice: “lo que hago y digo es dictado y santificado por ella. Detesto cualquier cosa que sea mía, porque me aleja de su divina presencia” (Jodorowsky, 1970). Él no puede ser sin relación con su madre. Pareciera que en este personaje se encuentra el equilibrio entre lo femenino y lo masculino, pese al rol social que cada uno juega al ser madre e hijo, se presenta un fuerte sentido incestuoso que el autor volverá a ser evidente en su filme “La danza de la realidad” (2013), donde Alejandrino, el niño del filme, convive solo con su madre y en algunas secuencias se les ve bailando desnudos con el cuerpo totalmente pintado.

Este maestro (imagen 27) podría representar el *ego* libidinal, el cual “aparte de buscar la satisfacción poseyéndolo todo, desea crear” (Jodorowsky, 2008, p. 34), asimismo, se ha utilizado el discurso del cineasta cuando agrega en otro texto que esta categoría representa “todas las posibilidades de la actividad sexual y creativa, que consistan en engendrar un ser o un proyecto (un bebé, una obra artística o cualquier otra creación)” (Jodorowsky & Costa, 2011, p. 48).

Lo anterior es justificable cuando en el filme se observa que el maestro tiene un gusto particular por la creación. Él, en un inicio, trabaja el cobre y después, para controlar su fuerza, inicia con la construcción de objetos delicados. Asimismo, está establecido bajo la primicia de lo instintivo; al actuar bajo una naturaleza primigenia, por ejemplo: cuando pelea con el forastero parece que usa sus manos como garras, además de emitir, al igual que su madre, sonidos de aves.



Imagen 26. As de bastos.



Imagen 27. Segundo maestro-ego libidinal.

El maestro crea, y se percibe en plenitud mientras pueda construir algo, aun objetos que en primera instancia considera sin sentido, pero que deben ser elaborados con la mayor perfección posible. Un ejemplo es el pequeño platón de cobre que le obsequia al pistolero el cual, asegura que no tenía razón de ser cuando se hizo, mas eso no evitó que se creara con el mayor cuidado posible. Este objeto permitirá un doble engaño pues, al momento de recibir el obsequio el pistolero lo dejará caer al suelo, viendo así la oportunidad de dejar trozos de espejo, que la madre pisará y al verla herida el hijo correrá a atenderla, descuidándose ante el pistolero y, posteriormente, cuando arribe con el siguiente maestro, lo utilizará como un discreto escudo sobre su corazón, lo cual evitará que lo maten.

Cuando el segundo gurú comparte su visión del mundo con el pistolero, le manifiesta que: “Tú disparas para encontrarte, yo lo hago para desaparecer. La perfección es perderse, para perderse hay que amar. Tú no amas, tú rompes, tú asesinas, y nadie te ama. Porque cuando crees que das, en realidad estás tomando” (Jodorowsky, 1970). De tal manera que este maestro intenta hacerle entender al pistolero la importancia de la creación, siempre con un deseo de por medio, asimismo, le muestra la banalidad de la vida, por ende, la posibilidad de llegar a la muerte sin resistencia.

Los personajes deben aprender a admitir la muerte; como la aceptará la madre cuando su creación: el hijo-maestro, muera a traición por el pistolero. Las dualidades deben estar juntas para apoyarse, pues aquel que esté solo no tendrá quien le apoye, y eso lo condena a la muerte, tanto al pistolero como a la madre. Bajo la visión antes descrita es comprensible que el maestro esté dispuesto a morir; conoce al pistolero, lo elige, le comparte el camino que ha recorrido, y después se descuida, como si inconscientemente deseara ser sacrificado por el alumno. El maestro es un dador de conocimiento, es consciente de lo que tiene y lo entrega a quien cree que puede ir más allá de su propio crecimiento.

Como una acotación extra se puede explicar la indumentaria del maestro, la cual evoca a los cosacos, ello resulta concordante con el tema del sufismo, pues “el Islam en Asia Central y la región del Cáucaso fue preservado, primero en la Rusia zarista y luego en la Unión Soviética, principalmente a través de las órdenes sufíes” (Sufismo y wahabismo en el norte del Cáucaso, 2005). De tal manera que es posible pensar que la vestimenta de este personaje evoca al pasado ucraniano del director del filme; igualmente se presenta un carronato, que pudiese

aludir a la constante migración de la comunidad judía en la época del zarismo, a causa de los *pogromos*⁵² que sufrían.

Finalmente, se propone que el *ego* libidinal representado por este maestro, tiene como deseo la creación, al tiempo que el control de este *ego* simboliza el aceptar la muerte.

3.1.3 El receptáculo de la emoción

Antes de iniciar la discusión correspondiente, es importante mencionar que el pistolero va acumulando conocimientos con cada encuentro que sostiene al interactuar con los guías, por lo cual, al momento de arribar al tercer espacio, el maestro y él, se conocerán a través de la música y ahí se hará visible que el recién llegado no teme morir. Ésa es una lección aprendida de su encuentro previo, lo cual lo convierte en un rival más fuerte.

Sobre el as de copas (imagen 28), Jodorowsky escribe: “este templo tan pleno, sólo tiene valor si se vacía en el mundo. En la base del amor está el deseo de dar todo lo que ha ido acumulándose” (Jodorowsky & Costa, 2004, p. 304) y lo coteja con el *ego* emocional, que “quiere amar, pero lo confunde con querer ser el único amado. Debe aprender a cesar de pedir, a agradecer, a compartir, a transmitir aquello que recibe convirtiéndose en canal” (Jodorowsky, 2008, p. 35). Este tercer maestro (imagen 29) está construido bajo estos preceptos, pues es un ser que se encuentra inmerso en la profundidad del corazón como eje central. De tal manera que elige al corazón como elemento central para quitar la vida a su contrincante, el pistolero, e incluso le explica su error, al confundir el lugar que debe ocupar la cabeza con el corazón.

⁵² “Voz rusa; del prefijo *po*, que significa enteramente, y *gromiti*, destruir). m. Nombre dado en Rusia a los movimientos populares ocurridos en 1903-1906, dirigidos a los judíos y los estudiantes liberales” (*Enciclopedia universal Sopena*, 1979, p. 6844).

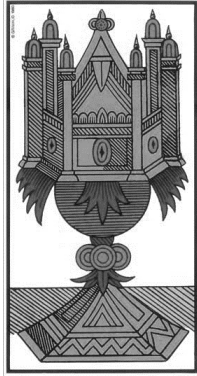


Imagen 28. As de copas.



Imagen 29. Tercer maestro-ego emocional.

Sin embargo, será este conocimiento lo que permita que quede expuesto ante el pistolero, quien lo engaña y asesina con un solo balazo al corazón, cuando el Topo anteriormente mataba con un disparo en la cabeza.

Las lecciones de cada encuentro se van asimilando, y el pistolero inicia el diálogo con los fragmentos de su *ego*, que anteriormente se encontraban diseminados en su inconsciente. Ahora debe terminar su recorrido y aprender a equilibrar las cuatro esencias para conseguir estabilidad en su vida.

3.1.4 La cumbre del intelecto

El último maestro del Topo puede estar fundamentado en el as de espadas (imagen 30), que aparece como “el centro intelectual [que] quiere ser el amo, designar, explicar.” (Jodorowsky, 2008, p. 35). Es el guía que confronta al pistolero al final del camino (imagen 31), sobre lo que se quiere ser y no se es; el pistolero desea ser el “mejor con el revólver”, y ha de enfrentarse en instancia final con un hombre que ni siquiera posee un arma, pero que es el mejor en el ámbito.

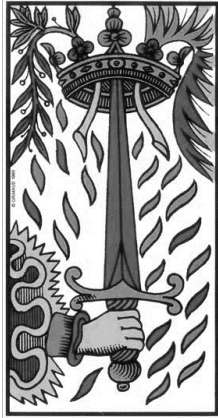


Imagen 30. As de espadas.



Imagen 31. Cuarto maestro-ego intelectual.

Este gurú le mostrará al pistolero que “uno no recibe un intelecto ya constituido, es una parte de uno mismo que debe trabajarse...” (Jodorowsky & Costa, 2004, p. 301), no es solo destruir a las cosmovisiones que lo han conducido hasta ahí “... lo intelectual debe templarse en el sufrimiento...” (Jodorowsky & Costa, 2004, p. 301), él necesita entender que el problema real es interior. El pistolero comprenderá que cada maestro es una representación de un fragmento de su *ego*, que si no los conoce es imposible que pueda controlarlos, por ende, su camino no tiene dirección

3.1.5 Ego en equilibrio

El *yo* personal (representado por el cuerpo), que explica Jodorowsky en “Cabaret místico”, está compuesto en las cuatro instancias representadas por los maestros, las cuales parecieran ser una constante en el discurso literario y visual del autor como se verá más adelante. Han sido presentados y explicados ante el forastero, ahora se deben aplicar los conocimientos aprendidos.

Por el contrario en “La montaña sagrada” aparecerá solamente un maestro (imagen 32) que llevará a su alumno, el ladrón, a través del conocimiento que, al pistolero del filme anterior, le requirió cuatro guías.



Imagen 32. Alquimista y Ladrón en “La montaña sagrada”.

Un rasgo particular es que no todos los conceptos del *ego* se enlazan con los símbolos del Tarot de Marsella, los cuales fueron explicados en los subtemas anteriores, ya que los oros y las espadas no coinciden con lo descrito anteriormente. En primera instancia se podría pensar que es un descuido del director de cine, sin embargo, este hecho es congruente con su señalamiento en “La vía del Tarot”, donde explica:

Uno de los primeros esotéricos en hablar del Tarot, Éliphas Lévi, indujo voluntariamente a sus discípulos al error, siguiendo de este modo la idea corriente en la época del papa Pío VI, de que el conocimiento sólo debía revelarse a algunos iniciados. Lévi identificó entonces los Oros con el aire (la actividad mental) y representó las Espadas con la punta vuelta hacia el suelo, dándole el significado del elemento Tierra y el ámbito de la vida material (Jodorowsky & Costa, 2004, p. 299).

Por lo visto, el espectador cinéfilo es uno de esos discípulos que no merece el conocimiento completo, pues posiblemente de manera intencional, igual que en el relato, el maestro, de “La montaña sagrada”, engaña de manera deliberada, haciendo el enlace de los oros y la energía intelectual y no corporal. Además, al intercambiar el significado de los oros y las

espadas también figuran bajo un concepto erróneo, que según sus palabras sólo habrá de “revelarse a algunos iniciados”. De esta forma, se observa cómo la religión aparece como un discurso metafórico del viaje interior, donde deben prevalecer el conocimiento y el control.

Como cierre, es posible pensar que esa idea de los cuatro *egos* en equilibrio está inspirada, hasta cierto grado, en la alegoría que utiliza Platón para describir las partes del alma y el afán humano por el conocimiento y el ser: en el mito del carro alado. Es decir, si el ente tuviera control y equilibrio entre sus cuatro *egos*, como Jodorowsky sugiere, se estaría ante el ejemplo que Platón ofrece sobre las almas que ansían semejarse a la perfección y belleza divina. Esas almas que “unas veces se elevan, otras descienden, y llevadas de aquí para allá por sus corceles, que no pueden regir, perciben ciertas esencias y no pueden contemplarlas todas” (Platón, 1976, p.206). El Topo ansia ser un dios, pero su interior le permite pequeños momentos “divinos”, querer vengar al pueblo que fue asolado por un coronel al inicio del filme, y otros momentos menos elevados como dejarse llevar por sus pasiones primigenias y abandonar a su hijo por llevarse a una mujer, Mara, que le acompañe en su travesía.

3.2. Intertextualidad y arquetipos

Carl G. Jung, quien fuera alumno de Freud, establece la existencia de un inconsciente colectivo, por lo cual:

[ha] elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal [...]. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres, y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre (1970, p. 10).

Este inconsciente colectivo evidencia la existencia de esquemas de conducta *a priori*, que son observables históricamente, tales procesos “... contenidos del inconsciente colectivo los denominamos arquetipos” (Jung, 1970, p. 11). Los arquetipos son imágenes básicas del

comportamiento humano, Jung los estudió desde la mitología para demostrar su presencia atemporal, mostrándolos como elementos inalterables de la *psique* humana.

Para contextualizar sobre la temática del filme, vale la pena mencionar a Berger y Luckman en su ensayo “Modernidad, pluralismo y crisis de sentido” (1996), donde plantean el quiebre sistémico de la institución llamada Iglesia, al tiempo que se mantiene la necesidad del hombre por darle un sentido místico a su vida. Esta idea resulta fundamental al analizar una producción simbólica como el filme “El topo”, en el cual Alejandro Jodorowsky intenta proyectar un sentido al ser a través de metáforas, donde destrona cuatro cosmovisiones religiosas que sirven como velo a la interiorización en el autoconocimiento.

Esta sección revisa la presencia y funcionamiento de estas estructuras psicológicas dentro de la producción de Jodorowsky, al tiempo que se examinan lecturas simbólicas de objetos y elementos que consolidan la interpretación junguiana. Por añadidura, se estudia con mayor interés la primera parte del filme “El topo” de Alejandro Jodorowsky, con el fin de describir cómo funcionan los arquetipos: *ánima*, *ánimus* y *sí-mismo*⁵³, explicados en “El hombre y sus símbolos” (Jung *et alia*, 2002). Sin embargo no serán los únicos arquetipos que se aborden a lo largo de la tesis, pues en el próximo capítulo se discurrirá sobre la construcción del héroe.

Para revisar los arquetipos mencionados, se parte de la existencia de estas categorías; ya que el filme anterior de este director: “Fando y Lis”, presenta una historia sustentada en la pugna de los arquetipos *ánima* y *ánimus* en el interior de un mismo ser⁵⁴, y este segundo largometraje: “El topo”, pareciera iniciar justamente donde finaliza la película anterior.

⁵³ Se eligen estos arquetipos, ya que en la tesis de maestría “Análisis narratológico del filme ‘Fando y Lis’ de Alejandro Jodorowsky” (2009), se observó la constante presencia de estas categorías, lo cual se quiere cotejar con lo presentado en el filme “El topo”.

⁵⁴ Este tema se desarrolla de manera más profunda en la tesis de maestría mencionada.

Una de las líneas que utiliza el cineasta chileno es la psicología, ya que, en sus dos primeros largometrajes, se presenta de manera reiterada la construcción de la entidad femenina y masculina como dualidades que se complementan, aunque de manera negativa en “Fando y Lis”, o el caso de “El topo” donde se materializa el imaginario que posee sobre lo femenino, es decir, específicamente hace uso de los arquetipos junguianos en el personaje del Topo y su contraparte femenina: la Mujer de negro. Este documento pretende dilucidar la existencia y funcionamiento de al menos tres elementos básicos: *ánima*, *ánimus* y *sí-mismo*, presentes en la primera parte del filme, que comprende una hora con diecisiete minutos, antes de que aparezca la cortinilla con el subtema *Salmos*.

Para iniciar es fundamental entender que según Jung, la personificación femenina del inconsciente de los hombres es el *ánima*, mientras que, para las mujeres la personificación masculina de su inconsciente resulta ser el *ánimus* (Jung, 2002). Ambos arquetipos poseen elementos positivos y negativos, así como cuatro etapas de desarrollo que se abordarán más adelante.

Por otra parte, debe considerarse que “el feminismo afirma (...) que el género es una categoría fundamental en cuyo ámbito se asignan significado y valor a todas las cosas, una forma de organizar las relaciones sociales humanas” (Harding, 1996, p. 51), y según Lamas, “los comportamientos sociales no dependen de forma unívoca de los hechos biológicos, aunque tampoco se explican totalmente por lo social” (2000, p. 12). Estas premisas serán útiles al describir el simbolismo y los arquetipos en este estudio.

El personaje principal es el Topo, un pistolero con una visión disonante sobre lo bueno y lo malo; que tanto cobra venganza por un pueblo que ha sido asolado por bandidos, como deja

abandonado a su pequeño hijo con unos franciscanos, para dejarse acompañar por una mujer, Mara, a quien recién conoce cuando la libra de la opresión de un coronel que la tenía en calidad de esclava. El Topo es un personaje que se construye al lado de Mara, una mujer manipuladora y con deseos de grandeza –que manifiesta determinada representación social⁵⁵ de la mujer propuesta por el autor– quien lo incita a embarcarse en una extraña misión; enfrentarse con los cuatro *maestros del revólver*, a quienes en la obra se proponen como representantes de las cosmovisiones (cristiana, sufí, chamánica y budista), para asesinarlos con el propósito de demostrar su superioridad sobre estos personajes, es decir, su supremacía sobre los cuatro dominios.

A continuación se presenta el primer acercamiento a la interacción y relaciones que se desarrollan entre el pistolero y su contraparte femenina.

3.2.1 El Topo al encuentro de su *ánima*

La primera aproximación que el Topo tiene con el *ánima*, es al llegar con el primer maestro del revólver, quien es un joven ciego que habita en una torre octagonal blanca, donde es auxiliado por dos individuos anormales: uno carece de piernas y el otro de brazos, juntos forman un sólo ser. El Topo arriba a esta morada acompañado de Mara, y es justo en esta secuencia donde es posible observar a otra mujer equiparable al pistolero, ya que al igual que él, está a la espera de ser recibida por el maestro para batirse con éste, además de poseer una voz masculina y estar vestida totalmente de negro, como el personaje principal. Esa imagen la hace parecer una *femme fatale* o la némesis del protagonista, ya que desde su aparición está simbolizando la destrucción del personaje masculino, aunque éste lo ignore. También puede

⁵⁵ En el sentido descrito por Moscovici (1986), y que Jodelet propone: como la manera de interpretar y pensar la realidad cotidiana, esto es, una forma de conocimiento social y a la vez actividad mental, que desarrollan individuos y grupos para fijar sus posición en relación con situaciones, objetos y comunicaciones que les conciernen (1984, p. 473).

entenderse que en este primer encuentro el *ánima* está evidenciada en la primera etapa: “la cual representa relaciones puramente instintivas y biológicas” (Jung, 2002, p. 186). Es decir, la mujer sólo está ahí a la espera de demostrar su superioridad sobre un contrincante reconocido, como el maestro ciego al que aguarda. El *ánima* del inconsciente masculino se hace presente por primera vez de manera tangible, aunque aún no interactúen directamente.

Luego el maestro accede a recibir al pistolero, y después de compartir con él su filosofía, acepta enfrentarse a duelo, como era la idea inicial del forastero, sólo que éste sabiendo su inferioridad recurre al engaño, incitado por Mara, y mata a traición al primer maestro junto a sus ayudantes. Asimismo, Mara participa de la acción violenta pues busca congraciarse con el pistolero, como si al ayudarle y obtener su reconocimiento, ella se reafirmara. Por tal motivo, es posible pensar que su validación proviene del examinador masculino y no de un juicio interior.

Cuando el Topo se aleja con su mujer, el *ánima*: la Mujer de negro, reaparece en escena para rematar al maestro que yace desangrándose en un pozo. La misteriosa mujer llega a culminar la tarea que el pistolero ha emprendido, las acciones parecieran ser compartidas, cual si tuvieran los mismos intereses, más allá de un simple duelo.

Posteriormente, la Mujer de negro se encamina al oasis cercano, donde Mara y el Topo descansan después de haber conseguido su primer objetivo, para ofrecerse de guía en la búsqueda del segundo *maestro del revólver*. Como se señaló, la Mujer de negro posee una voz masculina, lo cual inevitablemente, provoca una ruptura diegética⁵⁶ en el auditorio e invita a

⁵⁶ “Para Sourian, los ‘hechos diegéticos’ son aquellos relativos a la historia presentada en la pantalla, relativos a la presentación en proyección frente a espectadores” (Aumont & Marie, 2006, p.61).

buscar un significado, más allá de los hechos de la anécdota, al resultar un elemento disonante desde la perspectiva de una estética moderna.

Por la manera en que los personajes en cuestión son presentados en el filme, es inevitable pensar en la relación entre la Mujer de negro y el pistolero, como si fueran un mismo ente que por un momento se ha desdoblado, pero en esencia siguen siendo uno; comparten la indumentaria y ambos poseen voces masculinas, aunque reflejen una imagen genérica distinta. La Mujer de negro funciona como el imaginario femenino del Topo, ella está presente porque forma parte de él, es su alteridad.

Entre la recién llegada y el Topo existe apenas una mínima interacción directa; algo totalmente distinto ocurre entre la Mujer de negro y su interacción con Mara, con quien desde un inicio entabla una relación que se puede considerar, de acuerdo con la teoría junguiana, en la segunda etapa del *ánima*, la cual se “personifica [en] un nivel romántico y estético que, no obstante, aún está caracterizado por elementos sexuales” (Jung, 2002, p. 186). Es decir que, la Mujer de negro: el *ánima*, logra hacer contacto con Mara, la mujer del pistolero, a la que él sólo ha sabido arribar a través de la violencia, pues la ha violado previamente a su encuentro con los maestros.

La dualidad femenina también tiene trascendencia en la interpretación de esta obra, por ello, se presentará la relación entre el *ánima*: la Mujer de negro y Mara, ya que la primera permitirá autoconocerse a la mujer del pistolero.

3.2.2 El *ánima* como guía de Mara

El *ánima* posee recursos que el pistolero desconoce al interactuar con el exterior, por ello la comprensión del sujeto masculino hacia la mujer está trunca y, por ende, no logra ser un

ente completo, pues desconoce la parte femenina de su ser. La explicación pudiera encontrarse en “la misoginia, como concepción del mundo y como estructura determinante, génesis, fundamento, motivación y justificación de la cotidianidad, está destinada a inferiorizar a las mujeres” (Cazés, 2005, p.12). Mara no logra rebelarse frente a los entes masculinos, se somete incluso antes de ser obligada, por lo cual cabe mencionar que “la misoginia no es patrimonio exclusivo de los hombres, es parte estructural del dominio patriarcal, forma parte de una expresión cultural viva y militante de todos los sujetos en cada sociedad” (Cazés, 2005, p.15), y varios los personajes femeninos de Jodorowsky dan fe de esto.

Los objetos y el entorno ofrecen elementos que permiten proseguir con el análisis; en la misma secuencia, en el oasis, el *ánima* le obsequia a Mara un espejo, posiblemente para que pueda contemplarse y construirse desde una comprensión externa, desde su reflejo, aquí se encuentra una alusión intertextual, que de cierta manera recuerda al estadio del espejo como formador de la función del Yo, de Jaques Lacan, cuando menciona:

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia, que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en su situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo (je) se precipita en una forma primordial antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro, y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (1971, p. 87).

Si bien Lacan habla del infante, el personaje de Mara puede estar representado de igual manera al no ser un ente autónomo, puesto que siempre se le ve sometida a una figura de poder. Es el sujeto cosificado, poseído, antes de entenderse como sujeto autónomo. Esta interpretación ha sido revisada desde los estudios de género por Conway, Bourque y Scott, cuando afirman que “los sistemas de género, sin importar su periodo histórico, son sistemas binarios que oponen

el hombre a la mujer, lo masculino a lo femenino, y eso, por lo general, no en un plan de igualdad sino en un orden jerárquico” (Conway J., 2000, p. 32)

En este primer encuentro entre las mujeres, Mara está sumergida en el venero que se halla en el centro del oasis, resguardándose sólo por el paraguas negro del pistolero. Ante esta imagen es necesario detenerse en dos conceptos; primeramente en la evocación:

[...] de las aguas y del inconsciente universal [donde] surge todo lo viviente como la madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua y la sabiduría (intuitiva) (Cirlot, 2006, p.69).

Entonces Mara se convierte en el páramo desconocido al cual el pistolero no ha podido acceder, porque le es extraño y le teme inconscientemente, sin embargo, cuando la mujer se encuentra en el venero cubierta por su paraguas, él está presente en este objeto al ser “un símbolo paternal, por incluir la citada nota de sexualismo viril y la idea de protección” (Cirlot, 2006, p. 360). El Topo no está en el venero, él no convive con las mujeres, no se sumerge al lado de Mara, mas eso no implica que no esté presente, en lo simbólico, como custodio del botón femenino que le ha dejado la derrota del coronel.

Es decir, en la escena antes descrita, mientras Mara disfruta del manantial, el *ánima* se encuentra en la orilla junto a ella, de pie y desnuda, pues sólo lleva unas botas negras y cubre su sexo con un espejo de mano. En este caso ambas mujeres están conectadas con el mismo objeto, pues el agua también puede ser comprendida como un espejo. Según Chevalier y Gheerbrant, “el espejo, lo mismo que la superficie de las aguas, se utilizan en adivinación para interrogar a los espíritus. Su respuesta a las preguntas realizadas se inscriben en él por reflexión” (1993, p.476). Esta escena servirá para comprender la futura relación entre las dos entidades

femeninas, que irá más allá de una simple unión de género o atracción sexual; ya que en realidad es la parte femenina del pistolero quien logra conectarse espiritualmente con la Mara.

Para el siguiente corte ambas mujeres están dentro del agua, es decir, sumergidas en la sabiduría. El *ánima* abre la boca, que es instrumento “creador (verbo) y destructor (devoración); como punto de unión de dos mundos, exterior e interior” (Cirlot, 2006, p. 111) y le ofrece a Mara dos cuentas que toma y atesora entre sus palmas, posteriormente, la primera mujer le ofrece el espejo de mano que antes usara para cubrirse, “emblema de la verdad” (Cirlot, 2006, p. 200). El *ánima* desaparece y Mara queda absorta en el reflejo que el pequeño espejo le ofrece de sí misma. Es decir, la sabiduría se ha materializado para Mara y, al ofrecérsele la oportunidad de ver su reflejo, se le ha brindado el primer paso a su liberación; su creación de sujeto pensante y deseante, capaz de liberarse del hombre y entrar en un conocimiento interior y exterior.

La próxima vez que Mara y el pistolero tienen un encuentro sexual, ella está lejos de ahí, pues su espejo la absorbe y maravilla ante sí misma, más que un efecto narcisista el personaje femenino se percata por primera vez de lo que ella es, se inicia su construcción con entidad autónoma a partir del reflejo. Sin embargo el pistolero no soporta el comportamiento enajenante que descubre en la mujer y termina por dispararle al espejo, ese objeto que representa el *yo* de Mara se fragmenta y queda desperdigado en la arena, ella queda inconclusa en ese autoconocimiento que se gestaba a través del reflejo. Pese a ello, como respuesta inmediata Mara se apresura a juntar los pedazos que aún se ven entre las dunas, pero apenas concluye su tarea el pistolero le extiende la mano para que le entregue los trozos que ha recuperado, obligándola a deshacerse de su propio ser que recién descubría, todo esto ocurre ante la mirada molesta del *ánima*, que es la parte femenina del pistolero que no congenia con sus acciones impositivas y agresivas contra Mara.

Después llegan al territorio donde habita el segundo maestro, el pistolero ordena al *ánima* y a Mara que lo esperen en la orilla, mientras él baja al encuentro del hombre, que representa el conocimiento sufí.

A partir de lo anterior, Mara y la Mujer de negro comenzaron a relacionarse, y el pistolero quedó fuera de su relación, por lo cual llega el momento en que lo confrontan, no sin antes terminar de limar las asperezas entre ellas.

3.2.3 El *ánima* y Mara en la construcción de una sola voz

Cuando el Topo vuelve al lado de las mujeres se suscita el primer enfrentamiento entre ellas; en el cual Mara cuestiona al *ánima* la razón de que los siga, al tiempo que le ordena que se largue, mientras ondea un látigo sobre su cabeza. Sin embargo, será el *ánima* quien flagele a Mara y no al revés, al tenerla de rodillas sobre la arena, la Mujer de negro se condele de las heridas de Mara y las besa, manchándose de sangre el rostro.

De acuerdo con Jung, podría proponerse que el *ánima* ha pasado a la tercera etapa y se convierte en “una figura que eleva el amor (eros) a alturas de devoción espiritual” (Jung, 2002, p. 186), a partir de entonces, como si hubiesen hecho un pacto de sangre, las mujeres andarán a la par. El *ánima* dejará de abrir paso en la búsqueda de los maestros, incluso, al llegar con el tercer maestro, el Topo no tiene que pedirles que lo esperen, ellas están lo suficientemente lejos y se detienen antes de que él pueda pedirselos.

En la siguiente escena los tres están sentados en pleno desierto; el Topo ve hacia el horizonte sin prestarles demasiada atención a las mujeres, mientras que Mara lo observa y revira constantemente hacia el *ánima*, quien, con sugestión, corta una tuna para hacer ademanes fálicos

y evocaciones del *cunnilingus*. En realidad se está frente a la álgida disputa de poder que se da entre las mujeres, previo a la confrontación final con el Topo.

Pareciera que Mara desprecia las actitudes del *ánima*, quien le hace insinuaciones sexuales, y se aleja para lanzarse a los brazos del Topo que recién las observa. Para interpretar la conducta de Mara se aprovechan las ideas de John Berger, quien estudia la significación del desnudo femenino en óleos europeos, él plantea la necesidad de las mujeres por obtener la aprobación masculina, incluso propone que están comprendidas por dos elementos: la examinante y la examinada. La examinante se configura como una entidad masculina:

Tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace, porque el modo en que aparezca ante los demás y en último ante los hombres, es de importancia crucial, para lo que normalmente se considera, para ella, éxito en la vida. Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro (Berger, 1975, p.54).

Mara actúa para obtener el agrado del ente masculino sobre cualquier expectativa personal, y eso se evidencia en la relación lésbica que ha llevado con la Mujer de negro, antes y después de esta escena. No se puede pasar por alto que la Mujer de negro en realidad es parte del pistolero, sigue siendo una entidad masculina a la cual Mara termina por someterse.

Además, al enlazar la teoría de Berger (1975) se debe tener presente que él discurre sobre obras pictóricas hechas por hombres para hombres donde se exhiben mujeres desde el imaginario de su productor, de igual forma este trabajo aborda un filme que evidencia mujeres que responden a las necesidades o expectativas de la visión masculina del guionista que también es el director, y no a una perspectiva propiamente feminista.

Al llegar con el último maestro, que representa el budismo, solamente el pistolero lo alcanza, y al vencerlo hace el mismo recorrido de los maestros, pero hacia atrás, observando los vestigios de muerte que ha dejado a su paso, al tiempo que la desesperación lo inunda, hasta llevarlo a destruir el arma que lo ha conducido a la situación en que se encuentra. Mara vuelve a escena y, emocionada, lo toma de la barba para repetirle: “¡Ganaste!, ¡ganaste!, tú eres el mejor” (Jodorowsky, 1970), ella busca hacerle entender el triunfo que él parece no ver. Finalmente esta secuencia concluye con el intento de redención del pistolero y la traición de las mujeres, que es la secuencia que se estudiará a continuación.

3.2.4 El clamor a Dios

En esta parte de la película, el Topo corre hacia un puente pero sólo llega a la mitad, donde clama y cuestiona a Dios, hasta que el *ánima* se acerca lentamente y dispara para llamar su atención. Cuando el pistolero baja de los cables del puente, el *ánima* le lanza un revólver, que él toma para después dejarlo caer mientras camina hacia ella con los brazos abiertos -la postura asumida es una imagen intertextual que recuerda al crucificado- al tiempo que la mujer detona su arma sobre él, causándole las heridas de Cristo, excepto la del costado. De esa manera, Jodorowsky inicia el cierre de la secuencia de los *maestros del revólver*, a través del hipertexto construido por mecanismos tipológicos de transferencia hacia textos bíblicos. Es desde estos recursos que se proyecta el sentido del personaje como un ser místico que tiene una función de guía, de cierta forma el director anuncia que el Topo no llegará al final de la historia, es solo una etapa para algo más elaborado: el futuro del hijo del pistolero.

Sin embargo, el personaje del Topo no ha culminado su aprendizaje; no puede cruzar el puente, por lo tanto, la muerte aún no es una opción, aunque aparentemente se encuentre cerca por sus heridas. El *ánima* le entrega el revólver a Mara y le da un ultimátum: “O él o yo”

(Jodorowsky, 1970). Mara no contesta, solo le dispara al costado del pistolero, haciendo la última herida de Cristo. El Topo no logra unir los *egos* que conforman su ser y al no estar en equilibrio consigo mismo es imposible que pueda relacionarse con alguien más, razón por la cual Mara no lo favorece.

Las mujeres terminan su relación con el hombre, el *ánima* se lleva a Mara, y a través de imágenes sueltas se muestra a las dos mujeres semidesnudas, fundidas en un abrazo. Se llega así, con Jung, al “cuarto [estadio que] lo simboliza la Sapiencia, sabiduría que trasciende incluso lo más santo y lo más puro” (Jung, 2002, p. 186). El *ánima* clava la mirada hacia el frente, desafiante y complacida de sus capacidades, como si demostrara ser superior al Topo, aun sin haber tenido que recorrer directamente su camino. Pareciera que desde una perspectiva exterior la Mujer de negro ha hecho consciencia de las debilidades del pistolero, que también son las suyas.

Pero el pistolero no puede morir, su *sí-mismo* aún no está completo, y aunque las mujeres lo dejen mal herido, todavía tiene un camino que recorrer en la búsqueda de culminar este proceso. Los balazos hacen mella en el hombre y cae al piso, como si estuviera muerto, un séquito de anormales⁵⁷ aparece para llevárselo en una camilla hacia el interior de la montaña, donde pasará un tiempo indeterminado hasta “renacer” como un anciano sabio.

En “El topo”, como en “Fando y Lis”, Jodorowsky ofrece pugnas entre las dualidades. En el caso de “Fando y Lis” resultan ser imágenes interiorizadas en un sujeto masculino, pues se observa la necesidad de Fando para sentirse aceptado en un entorno social y, cómo, cada vez que falla, regresa a buscar a Lis, quien siempre está presente para ofrecerle apoyo. De igual

⁵⁷ Cirlot (2006, p. 85) explica que en algunas culturas eran considerados como entes dotados de poderes, al pensarse que la mutilación era una compensación o un don.

modo, en “El topo” se observa el arquetipo de la sombra-*ánima*, pues la Mujer de negro resulta ser el *alter ego* del pistolero, al tiempo que personifica todo lo negativo que él quiere, de manera inconsciente, ignorar porque no se considera capaz de lidiar con ello.

En ningún caso se ofrece un ser equilibrado, pues fragmentos masculinos y femeninos, *ánima* y *ánimus*, se encuentran en una relación de poder sadomasoquista donde ninguna parte está dispuesta a ceder.

Conclusión parcial

Este capítulo discurre sobre cómo Jodorowsky construye mensajes simbólicos, con la intención de incitar al público a una autocontemplación que les permita conocerse y reestructurarse desde su interior, sin la necesidad de apoyarse en ideologías externas, como la religión.

De esta forma muestra, en el pistolero, a un personaje fragmentado en su *yo*, pues desconoce cuáles son las pulsiones básicas que lo hacen avanzar, para construirse en equilibrio. Asimismo, deja entrever lo que ocurre si se controla en exceso el cuerpo. Entonces, a través del Topo, se invita al auditorio a realizar una búsqueda en cuatro instancias, representadas por los cuatro guías que le permiten conectarse con diversos elementos, a saber:

Maestro	<i>Ego</i>	El <i>ego</i> quiere	<i>Ego</i> en control
Cristiano	Cuerpo	Actuar	Meditar
Sufí	Libidinal	Crear	Morir
Chamán	Emocional	Amar	Paz
Budista	Intelectual	Quiere ser	No ser

Figura 14. Elementos que representan a cada maestro.

Lo anterior no implica que los maestros no estuvieran dotados de sus respectivos defectos, sino que, el personaje que figura como alumno: el Topo, debe extraer de ellos lo esencial y entender que:

La iluminación no es una cosa. No es una meta ni un concepto. No es algo que se obtiene. Es una metamorfosis... Si el gusano pensara que la mariposa a la que da origen son alas y antenas que le crecerán a él, no habría mariposa. El gusano tiene que aceptar desaparecer, transformándose (Jodorowsky, 2005, p.57).

El pistolero deberá dejar de ser él mismo, necesita transmutar al siguiente estado para que su aprendizaje tenga razón de ser, incluso si la forma de lograr ese nuevo ser es a través de la muerte en las llamas.

La segunda parte muestra una construcción del *yo*, desde la dualidad de lo femenino y masculino, establecida en la teoría de Jung como *ánima* y *ánimus*. Por lo cual, se percibe la importancia que le concede el cineasta a la búsqueda interior, sin necesidad de recurrir a los macrodiscursos institucionales de religiones preestablecidas.

El concepto de la búsqueda interior estará presente en los primeros tres largometrajes del cineasta, ya sea bajo las dualidades como lo muestra “Fando y Lis” y “El topo”, o bien, desde la fragmentación del *yo* que aparece en “El topo” y “La montaña sagrada”.

CAPÍTULO 4

FORMACIONES IMAGINARIAS Y CONSTRUCCIÓN MÍTICA

En los apartados anteriores se ha discurrido sobre la edificación de discursos, visuales y lingüísticos, que han ayudado a crear acercamientos diversos a la producción del cineasta Alejandro Jodorowsky. Asimismo, se abordaron las características del misticismo y la psicología que presentan los personajes principales en la película “El topo”: el Topo, el hijo del Topo, Mara y la Mujer de negro.

Este capítulo se dedicará al rastreo y descripción de las construcciones imaginarias en dos ámbitos: la figura del héroe y el género. Con la intención de hacer más claro este capítulo, se presenta el siguiente esquema:

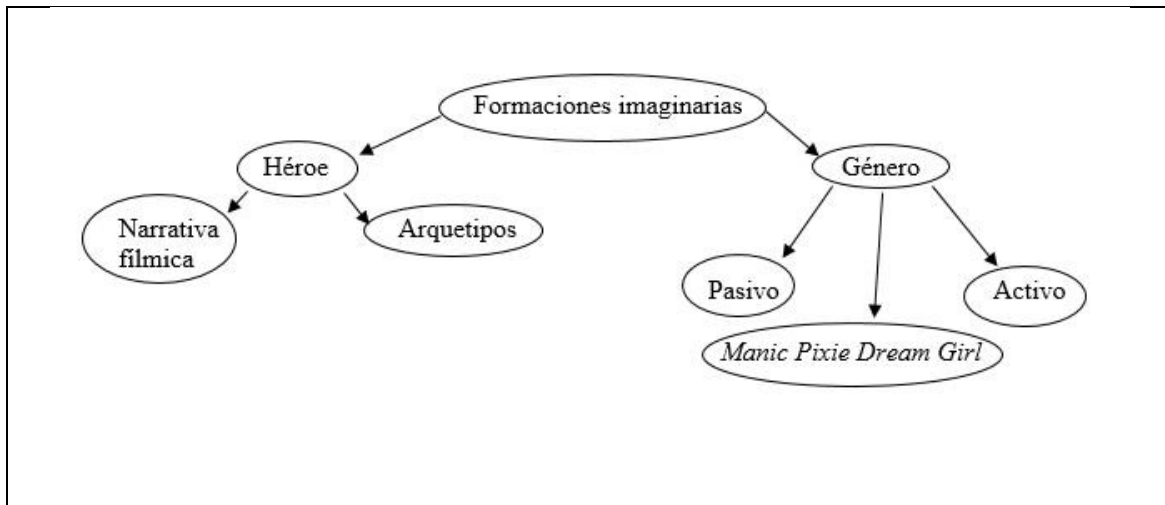


Figura 15. Modelo operativo del capítulo 4.

En ambos casos se recurrirá a los enlaces psicológicos que brindan los arquetipos de Jung en sus aplicaciones míticas, para mostrar las posturas del autor sobre cómo se genera la imagen del héroe, así como el imaginario del papel que desarrollan los hombres y las mujeres en la producción de Jodorowsky⁵⁸.

A lo largo de este texto se debe tener presente que “los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos” (Lévi-Strauss, 2009, p.23), por lo tanto no se espera que el lector congenie con las posturas de forma individual, sino que al ir colocando los fragmentos que conforman el mandala lo pueda vislumbrar como un ente indisociable. Es posible comprender lo anterior, con base en la analogía de Lévi-Strauss sobre el mito y música, cuando explica:

[...] tendremos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera, con la certeza de lo que está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte

⁵⁸ Cabe señalar que aunque se abordará el tema del género y se es consciente de los movimientos internacionales que surgieron en la década de los 60's y 70's, como NOW (*National Organization for Women*), fundado por Betty Friedan, por mencionar uno; esta perspectiva de los discursos feministas no se aborda, ya que en la obra de Jodorowsky se presenta personajes femeninos parcos que se circunscriben a su relación con entes masculinos.

de lo que se encuentra en la segunda, en la tercera, en la cuarta y así sucesivamente (2009, p. 78).

4.1 El héroe en la narrativa fílmica de Jodorowsky

Esta sección tiene como objetivo reflexionar sobre la construcción de la imagen del héroe en el filme “El topo”. Se propone un acercamiento al personaje principal de la película, interpretado por el mismo director, a partir de teorías literarias: M. Bajtín (2005) y J. Campbell (1972) y psicológicas: C. Jung (2002); así como las posturas de algunos de los teóricos de la escuela francesa de análisis del discurso: M. Pêcheux (1978) y M. Foucault (2002). Los aspectos que se analizan en el apartado son los estadios por los cuales el personaje debe cruzar para convertirse en héroe, y la relación que posee el personaje con su creador y contexto histórico.

Es importante, a manera contextual, partir de la idea del arte bajo dos posibilidades de acción, según Augusto Boal, por un lado puede ser “pura contemplación”, aunque también es posible entender que “el arte presenta siempre una visión del mundo en transformación” (1980, p. 107). La producción artística de Alejandro Jodorowsky corresponde a la segunda opción, ya que resulta un discurso de protesta sobre el contexto de gestación de la película. En este trabajo se aborda la construcción de la imagen del héroe en su segundo largometraje: “El topo”, dilucidando el sentido que ofrece este personaje, interpretado por el mismo cineasta.

En primera instancia debe entenderse que “el héroe trágico surge cuando el Estado empieza a utilizar el teatro para fines políticos de coerción al pueblo” (Boal, 1980, p. 139). Desde 1967, con su primer largometraje: “Fando y Lis”, Jodorowsky fue amedrentado por sus compañeros de gremio. Incluso la revista *Proceso* retoma estos hechos en un artículo de 2013 al explicar que

[...] cuando [Jodorowsky] estrenó en Acapulco Fando y Lis, una adaptación de la obra homónima de Fernando

Arrabal, con Diana Mariscal, Sergio Kleiner, su esposa Valerie y Juan José Arreola, tuvo que salir huyendo para evitar ser linchado y baleado. ‘El director Emilio Indio Fernández, indignado por las imágenes de la película, llegó incluso a sacar su pistola’ (Vértiz, 2013).

Asimismo, al filmar “La montaña sagrada”, Jodorowsky dice haber sido amenazado por el Estado mexicano a través de un ministro y, posteriormente, amedrentado en su casa por el grupo paramilitar de los Halcones⁵⁹, ello lo motivó a salir del país con su familia y su equipo de trabajo (Jodorowsky, 2007, p.84). Estas anécdotas sirven para proponer cómo es posible encontrar una relación entre el concepto de héroe, que brinda Boal, y la necesidad de Jodorowsky por apropiarse de ese espacio discursivo que ofrece el héroe, no para construir sino para confrontar, a través de sus creaciones, los paradigmas sociales.

Igualmente, Román Gubern establece un concepto de héroe donde el personaje “se define por su acción y esta acción reviste la forma de una arriesgada búsqueda de algo (lugar, persona, objetivo, venganza o condición) para cuya consecución debe superar los peligros y amenazas que se imponen entre él y su objetivo” (1988, p. 186). En el caso del filme, que es objeto de estudio, el personaje principal busca, de manera inmediata, vencer a los cuatro *maestros del revólver* (que representan las cosmovisiones: cristiana, sufí, chamánica y budista), quienes se constituyen como los obstáculos que enfrenta el protagonista para el logro de sus fines. Sin embargo, al avanzar la historia es posible entender cómo cada uno de estos maestros le brindan conceptos místicos para una “misión más grande”, un estado de iluminación individual, el cual adquirirá a partir de la victoria obtenida sobre ellos.

⁵⁹ “El grupo paramilitar Los *Halcones*, fue entrenado en Estados Unidos a instancias del gobierno de Luis Echeverría Álvarez, formó parte de una estrategia oficial para desarticular el movimiento estudiantil en 1971” (Garduño, Roberto, 2006, 4 de junio).

Pareciera que es atávica la necesidad del hombre por representar diferentes acciones, y son en esas historias donde destacan algunos individuos que, superando lo conocido o esperado, se mitificaron como “héroes”. Esta figura evoca diversos significados, mas si se contextualiza en la obra de Jodorowsky es posible seguir encontrando lugares comunes, puesto que el héroe se trata de un arquetipo, según la teoría junguiana que se ha abordado en el apartado anterior.

Desde la perspectiva mitológica, el héroe resulta ser un ente dotado de valores culturales, además de poseer habilidades sobrehumanas que le permiten salir victorioso de sus hazañas, sin embargo, no puede aparecer de la nada, debe cumplir ciertos acontecimientos para ser digno del mote.

4.1.1 El héroe como arquetipo

Cuando Joseph Campbell (1972) establece su propuesta sobre el héroe, traza una serie de estados que se deben realizar para considerar que el personaje se ha concretizado como tal entidad. En este apartado se ejemplificarán algunos de esos momentos en contraste con el filme presentado por Jodorowsky.

El primer estadio de la construcción del héroe se encuentra en *el llamado de la aventura*, a raíz de éste el héroe deja su “entorno seguro” para responder al llamado, que es realizado por un mensajero que invita a la vida o a la muerte: “la llamada podría significar una alta empresa histórica. O podría marcar el alba de una iluminación religiosa” (Campbell, 1972, p. 36). En el filme el pistolero, de cuestionable moral, salva a una mujer desconocida y huye con ella, posteriormente la nombrará Mara⁶⁰. Este personaje femenino puede ser percibido como el “mensajero”, pues será ella quien lo incite a ser el mejor pistolero, para lo cual deberá

⁶⁰ Este personaje será abordado con profundidad en el próximo tema.

enfrentarse con los cuatro *maestros del revólver*. El reto abre la posibilidad de que al final, cuando sea el “mejor”, ella lo ame.

El personaje de Mara muestra su esencia como emisaria de la muerte cuando, previamente a la propuesta del enfrentamiento con los cuatro *maestros del revólver*, ambos cruzan el desierto. Es ahí cuando evidencia su naturaleza infértil al estar imposibilitada para encontrar agua y alimento, a diferencia de su compañero masculino. En ese momento, él clama a Dios para que les provea; le dispara a una roca y, en medio del desierto, brota el agua tan anhelada. Esta secuencia tiene como intertexto a Moisés cuando saca agua de la roca: “He aquí que yo estaré delante de ti allí sobre la peña de Horeb; y golpearás la peña, y saldrán de ella aguas, y beberá el pueblo” (Éxodo 17:6, Reina–Valera, 1960). Previa a esta secuencia Jodorowsky evoca el pasaje donde Moisés endulza el agua amarga para que su gente pueda beberla (Éxodo 15, Reina–Valera, 1960), en el filme se observa al pistolero endulzando el agua con una vara para que Mara⁶¹ pueda beberla. Pareciera que éstas y otras atribuciones que Jodorowsky le otorga a su personaje del Topo funcionan con la intención de equiparar al carácter bíblico y su tarea, con el destino que el pistolero se irá forjando. Ni Moisés ni el Topo podrán llegar a un final positivo, ambos son el primer escalón hacia la evolución.

Cabe hacer una acotación, y es que Reboul propone que la ideología “confiere a las palabras no sólo un sentido sino también un poder. Poder de persuasión, de convocatoria, de consagración, de estigmatización, de rechazo” (1986, p. 12). Lo cual ocasiona que las palabras y las acciones posean connotaciones más profundas que aquellas observadas a nivel netamente semántico. De tal manera que las palabras de Moisés, enunciadas a través del pistolero, dotan a

⁶¹ Cabe señalar que Mara significa: amargura. “Y llegaron a Mara, y no pudieron beber las aguas de Mara, porque eran amargas; por eso le pusieron el nombre de Mara” (Éxodo 15, Reina–Valera, 1960).

este último de cualidades positivas compartidas con las figuras bíblicas determinantes dentro del contexto religioso judeocristiano, las cuales se ven confrontadas con el imaginario que evoca el pistolero a partir de la architextualidad con el *western*. De ahí que la elección de un personaje como Moisés, que es considerado como libertador, predisponga al espectador y dote al personaje del filme con nuevas atribuciones; no es sólo un pistolero, su construcción mística empieza a perfilarse después de estas secuencias, con las cuales inicia la búsqueda de los *maestros del revólver*.

Para este momento de la historia el personaje principal decide dejar a su vástago al cuidado de unos franciscanos, para llevarse a Mara con él. No es azaroso que el Topo cambie a su hijo por la mujer, no es un simple error ya que, de manera inconsciente, con esa acción determina su destino. El pistolero ha creído en la mujer, que si bien no luce como una criatura monstruosa, si “encanta, divierte y aleja de la evolución” (Cirlot, 2006, p. 320), serán esos atributos, que el pistolero no alcanza a observar, los que darán inicio a su perdición desde el momento en que abandona a su descendencia.

En el segundo estadio: *la ayuda sobrenatural*, el héroe se enfrenta con un rito de transición; debe ser iniciado en su travesía, por ende “tiene que estar dispuesto a sufrir esa prueba sin esperanza de triunfo” (Jung, 2002, p. 129). En este momento el héroe deberá encontrarse con un ente de cualidades sobrenaturales que le preparará para lo venidero, ya que “en muchas de esas historias, la primitiva debilidad del héroe está contrapesada con la aparición de fuertes figuras ‘tutelares’ –o guardianes– que le facilitan realizar las tareas sobrehumanas que él no podría llevar a cabo sin ayuda” (Jung, 2002, p. 110).

Campbell coincide con esta ayuda sobrenatural, al decir que:

[...] aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar (Campbell, 1972, p. 46).

Jung y Campbell coinciden en señalar que el héroe es un ser provisto de debilidades que, si decide iniciar la aventura, deberá subsanarlas de alguna forma. En el caso del filme, el pistolero deberá enfrentarse con cuatro *maestros del revólver* a los que ha de superar para llegar a ser un héroe.

El primer maestro está representado por un ciego que habita en una torre. Cabe recordar que, en el interior de la morada de este maestro es posible escuchar un audio extradiagético semejante a los latidos que un feto escucha dentro del vientre materno. De ahí se refuerza la idea del pistolero en estado de gestación para convertirse en héroe. En este punto el personaje desconoce todo y desea aprender, sin embargo, escucha a la mujer, quien lo alienta a obtener la victoria usando cualquier táctica, incluso la trampa. Así que, en conciencia de sus limitantes respecto al primer maestro, decide valerse del engaño para hacerlo caer a un pozo y matarlo sin mayor problema.

Entre el primer y segundo maestro surge el *alter ego* del pistolero: la Mujer de negro, ella lo acompañará de cerca en la primera parte de su travesía. Aparentemente en un plano pasivo que, al finalizar la acción con el cuarto gurú, tomará poder de manera inesperada para el pistolero.

El segundo maestro es mostrado como un hombre maduro que habita con su madre en una carreta, evocando la imagen de los gitanos. Él es la encarnación del control de la fuerza total; pues puede forjar objetos de cobre así como crear cosas sumamente delicadas y precisas,

con las que juega sin lastimarlas, es decir que transita entre las categorías masculinas-dureza y lo femenino-delicado. El pistolero no controla su fuerza, él sólo representa el estado bruto puesto que no ha afinado sus habilidades. Pero el hecho de que el maestro le comparta los conocimientos que lo han llevado a conformarse y cómo los ha desarrollado, le permitirán evolucionar y estar listo para tender, nuevamente, una argucia destinada a aniquilar al segundo maestro.

El tercer maestro es un hombre que representa el chamanismo. Se encuentra en su territorio tocando un violín mientras sus conejos lo rodean. El pistolero y el maestro se “conocen” a través de la música, ahí el segundo descubre que el forastero no teme a la muerte, lo cual lo convierte en un contrincante de cuidado. Pese a ello primero le muestra el error que, a juicio del maestro, comete el pistolero al confundir la importancia entre la relación de la cabeza y el corazón. El pistolero demuestra que los conocimientos aprendidos de los otros maestros ahora son inherentes a él pues, al tender la última trampa a este sabio, utiliza como protección un pequeño disco de cobre que le obsequió el segundo maestro. Es decir, asimiló las potencias de aquéllos a quienes venció.

Es posible pensar que estos tres maestros cometieron errores que los llevaron a la muerte, sin embargo, Campbell, al citar a Freud, explica que:

[...] los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas. Y éstas pueden ser muy profundas, tan profundas como el alma misma. El error puede significar un destino que se abre (Campbell, 1972, p. 37).

Esto parece indicar que los maestros buscaban ser superados, al mismo tiempo que él necesitaba matar a aquéllos que le mostraron el camino, así este acto se constituye como un parricidio velado.

Finalmente, el cuarto maestro que vive en el desierto, sin más posesiones que una red para cazar mariposas, enfrenta al pistolero con la insignificancia de la vida, a la creación y al conocimiento del Yo como mejor pertenencia, de la cual nadie podrá desprenderlo. El maestro explica esto, al tiempo que se quita la vida ante la mirada sorprendida del forastero.

Se coincide con Campbell en que estos maestros vuelven tangible:

[...] la fuerza protectora y benigna del destino. [...] El individuo tiene que saber y confiar, y los guardianes eternos aparecerán. Después de responder a su propia llamada y de seguir valerosamente las consecuencias que resultan, el héroe se encuentra poseedor de todas las fuerzas del inconsciente (Campbell, 1972, p. 47).

El Topo aprendió de cada maestro, ahora debe prepararse para el futuro incierto que aún le espera, pues este recorrido más que batallas fueron enseñanzas.

Después de pasar por cada uno de los maestros, es momento de llegar al cruce del primer umbral (Campbell, 1972, p. 50) en el filme que se estudia. Esta fase ocurre cuando el pistolero llega desconcertado a un puente colgante, que se constituye en un intertexto universal (recordemos el tránsito de Dante al infierno, las cosmogonías indígenas americanas, los pasos al inframundo y tantos otros), puesto que, en este discurso fílmico se ha recurrido a él para representar el paso de la vida a la muerte.

Como dice Cirlot: “el paso del puente es la transmisión de un estado a otro en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser), pero la ‘otra orilla’ por definición es la muerte” (p.

379), sin embargo, el personaje solo llega a la mitad: donde cuestiona a Dios, al no cruzar todo el puente la transición total queda inconclusa. No obstante, aparece otro intertexto bíblico en el cuestionamiento al creador que lo ha desamparado: “Cerca de la hora novena, Jesús clamó a gran voz, diciendo: Elí Elí, ¿lama sabactani? Esto es: Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me has desamparado?” (San Mateo 27:46, Reina–Valera, 1960).

El Topo ha matado a sus maestros, ahora se encuentra solo y lejos de los límites conocidos, ante él solo está:

[...] la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu. La persona común está no sólo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados, y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado (Campbell, 1972, p. 50).

Ahora no hay camino atrás, el héroe debe avanzar para encontrar aliados y enemigos.

Mara y la Mujer de negro, que lo acompañaron en su travesía con los *maestros del revólver*, le disparan, dejándolo por muerto. Sin embargo, cuando el Topo se queda solo, aparece un grupo de seres deformes que lo tomarán bajo su cuidado en el interior de la montaña que habitan, dándole la oportunidad de un renacimiento, que se acerca al pasaje bíblico *La resurrección* (San Mateo 28, Reina–Valera, 1960). Sobre la actitud de las mujeres, se puede pensar en equipararlas a Judas, pues si bien pareciera que son el enemigo, sus acciones en realidad se tratan de los elementos básicos para desencadenar el cambio de vida del personaje principal. Lo anterior concuerda con las palabras de Jesús durante su arresto: “Mas todo esto sucede, para que se cumplan las Escrituras de los profetas” (San Mateo 26:47-56, Reina–Valera,

1960). La secuencia anterior tiene como fin principal ofrecerle al personaje principal la posibilidad de atravesar el umbral hacia una nueva existencia.

Una vez atravesado el umbral, “el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas, ésta es la fase favorita de la aventura mítica” (Campbell, 1972, p. 94). De acuerdo con el autor, en esta etapa surgen los antagonistas para dificultar el camino del héroe hacia su objeto del deseo. Se espera que el héroe sea derrotado, pero al aplicar sus conocimientos vencerá la adversidad.

En esta parte del filme el pistolero despierta después de años de meditación. Decide ayudar a los habitantes de la montaña, que le procuraron cuidados durante esos años de pasividad, sacándolos de la obscuridad donde habitan para llevarlos a través de un túnel, que él se propone construir hasta el pueblo más cercano. Es en este punto de la historia que aparece el antagonista en voz del pueblo, pues tienen confinados a los deformes a vivir en la montaña, lejos de ellos. Volviendo a los tópicos bíblicos, se puede proponer otro intertexto al relacionar esa secuencia con la liberación del pueblo de Israel de Egipto (Éxodo 13:17-22, Reina–Valera, 1960), asimismo resulta ser una alusión general a los encuentros de Jesús con los enfermos, en particular en la sanación y presentación de los leprosos ante los sacerdotes (S. Lucas 17:12-19, Reina–Valera, 1960).

El héroe, en el cuarto estado⁶², debe renacer para poder recrearse como una mejor persona, de ahí:

[...] la idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento [y] queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena.

⁶² Campbell (1972) menciona otros estados que debe enfrentar el héroe, aquí sólo se mencionan los que se encuentran en el objeto de estudio.

El héroe, en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral, es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto (Campbell, 1972, p. 57).

En el filme queda de manifiesto esta condición cuando se plantea que el personaje permaneció en un estado de trance por años en el interior de la montaña; la cual fungió como el vientre de la ballena. El tiempo que el pistolero vivió en ese lugar se constata cuando la enana que lo cuidó como a un dios, le confiesa que cuando él llegó, ella aún no había nacido. El personaje ostenta cabellos blancos como muestra del paso del tiempo y su “absorción de sabiduría”. En este momento es posible acudir a las cavilaciones de Žižek cuando menciona que:

Lacan bautizó ‘l’entre–deuxmorts’, la diferencia entre las dos muertes: la real y la simbólica, ‘debe desaparecer’ y totalmente, es decir, no basta con que le den muerte, la huella misma de su existencia en el orden simbólico debe ser eliminada, debe convertirse en una ‘no persona’ (1994, p. 213).

A partir de esta idea se puede decir que el personaje, como pistolero, debe finiquitar sus cuentas para dar paso a una elevación de su ser. Lo importante no es su cuerpo sino lo que representa; lo que implica haber matado a sus maestros, y el proceso de construcción de su nuevo yo.

El camino de las pruebas es la etapa “favorita de la aventura mítica. [...]El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región” (Campbell, 1972, pág. 61). En esta parte del discurso que se analiza, el pistolero reencarna como un “sabio” y pretende ser mejor persona a partir de lo aprendido en su experiencia con los cuatro *maestros del revólver*, de ahí que intente apoyar a quienes cree desprotegidos: los deformes de la montaña.

El Topo y la enana, que ha cuidado de él en su tiempo en la montaña, bajarán al poblado en busca de dinero, para lo cual deciden actuar como cómicos callejeros, sin embargo, son ofendidos por los pobladores que, si bien les pagan por su actuación, se burlan abiertamente de ellos por considerarlos inferiores.

Durante este tiempo, en el pueblo reaparece el hijo que el pistolero abandonó al cuidado de los franciscanos cuando prefirió a Mara en su lugar. El vástago del Topo será, en primera instancia, un obstáculo pues desea cobrar venganza matando a su padre, sin embargo, éste lo convence de lo positivo de su nueva empresa; un túnel que le permita a los deformes salir de la montaña rumbo a la ciudad, y el hijo le permite vivir hasta que lo finalice. Al concretar la tarea establecida el hijo del Topo decide no matar a su padre, no por ser su progenitor sino porque ahora se ha convertido en su maestro, y eso lo posiciona en mejor lugar. De esta forma el hijo supera al padre, puesto que no tuvo que destruir a su maestro en su evolución, a diferencia de él que, con alevosías y trampas, fue eliminando a sus maestros. Es decir, el primogénito sigue una mejor trayectoria que su mentor. Por lo anterior se distingue que es una evolución en espiral, y esta estructura simboliza “el viaje del alma después de la muerte, a lo largo de los caminos por ella desconocidos, pero conduciéndola por sus rodeos ordenados hacia el foco central del ser eterno” (Chevalier & Gheerbrant, 1993, p. 481), en este caso el centro es el hijo del Topo pues tendrá las cualidades del padre más aquellas que ha adquirido por su propia experiencia. Cabe recordar que también “Fando y Lis” juega con la misma disposición.

Finalmente el postrer estadio, considerado como *la última aventura*; “cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico (*ieroj gamoj*) del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo” (Campbell, 1972, p. 68). En el filme, es cuando el bandido concluye el trabajo del túnel, esperando que los deformes

puedan integrarse en la vida del pueblo, sin embargo, su idea es errónea ya que la población sale en grupo a exterminar a los recién llegados.

El pistolero toma la decisión de inmolarse cuando se percató de que, aquello que había realizado como un acto positivo y con la intención de ayudar, solo ha dado más sufrimiento a la gente que lo cuidó durante el tiempo que habitó en el interior de la montaña. Con respecto a su muerte, el hecho de que se prenda fuego es necesario, porque a nivel simbólico no ha dejado de ser el mismo individuo, su elevación no se ha completado, según Žižek:

[...] sigue atrapado en la red de la comunicación simbólica: al matarse el sujeto intenta enviar un mensaje al Otro, esto se trata de un acto que funciona como un reconocimiento de la culpa, una advertencia tranquilizante, un llamado patético (Žižek, 1994, p. 62).

Se sabe culpable, y solo el fuego le puede brindar la purificación que necesita.

El Topo no completa el ciclo de aprendizaje pues no logra superar al cuarto maestro, quien se quita la vida para impedir que el forajido se la arrebatase al despertar de su estado catatónico. El pistolero cree haber alcanzado la sabiduría de los cuatro maestros sin entender que la última lección no ha sido aprendida, por lo cual, sus actos lo harán caer en la *hybris*⁶³, su exceso de soberbia lo hace compañero de fracaso de Aquiles y Roldán, perfilándolo a una muerte segura. El pistolero no muere en un estado de equilibrio, como lo hace el cuarto maestro, sino que llega a la inmolarción en un estado de culpa y desequilibrio por las consecuencias de sus acciones.

⁶³ Ser soberbio, insolente, descarado; vivir disolutamente; maltratar, injuriar, afrentar, deshonrar, mofarse; comportarse de manera injusta u ofensiva (*Diccionario manual griego*, 2002, p. 596).

Al llegar a este punto es palpable que el concepto de héroe es sinónimo de cambios, de ahí que deba ser percibido como un elemento que hará resurgir lo nuevo, como dice Campbell: “sólo el nacimiento puede conquistar a la muerte, el nacimiento no de algo viejo sino de algo nuevo” (1972, p. 23). El Topo *per se* no es la respuesta, ésta solo puede provenir de su descendencia. La cual ha aprendido a perdonar, como lo demostró su hijo al no matarlo.

Entonces el Topo no consigue la gloria a través de sus acciones, por el contrario, llega a la muerte como héroe trágico. En este filme, el personaje no puede tener un final feliz pues cometió un gran error; la *hybris*, su vanidad o soberbia de poseer el sumo conocimiento lo lleva a la muerte como consecuencia de las pasiones.

4.1.2 El héroe y su relación con el autor

En este subtema se revisa la construcción discursiva del héroe en el filme de Jodorowsky, y para ello se toman como base los estudios de Bajtín (2005) sobre la poética de Dostoievski. De manera inicial se plantea que “[a Dostoievski] el héroe le interesa en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante” (Bajtín, 2005, p. 73). En el caso del filme que se estudia es posible pensar que el héroe ha tomado dos espacios; habla desde lo femenino a través de la Mujer de negro -que posee voz masculina-, y desde lo masculino a través del pistolero. Así, brinda desde estas dos representaciones un discurso “completo” que contenga ambas perspectivas, que muestre una visión completa del mundo circundante.

Esta postura se enlaza con el concepto de alteridad del personaje principal, además de que C. G. Jung plantea de manera histórica la necesidad de tomar en cuenta “las *syzygias*⁶⁴ divinas, las parejas andróginas de dioses” (Jung, 2009, p. 82). Tópico que Jodorowsky aborda en su primer filme: “Fando y Lis”, cuando plantea a estos dos personajes como un solo ente que debe comprenderse y complementarse⁶⁵.

Entonces, en la primera parte del filme que atañe a este trabajo, se perciben reminiscencias de lo anterior al mostrar, de nuevo, un ente en dos cuerpos: el pistolero y la Mujer de negro. Esta dualidad evoca igualmente a *Ometéotl*⁶⁶, dios de los toltecas, que poseía una “función primordial de ‘madre y padre de los dioses’, como también atendiendo a sus atributos de omnipresente y eterno” (León-Portilla, 1984, p. 99).

Lo primero que se busca es entender cómo el héroe descubre quién es, es decir, en qué momento se autonombra y actúa a partir de ese imaginario que construye para sí.

El pistolero puede datarse desde un inicio de la trama; cuando se bate a duelo con el coronel, en las primeras secuencias del filme, y éste le pregunta al bandolero: “¿Quién eres tú para hacer justicia?”, a lo que él le responde: “Soy Dios”. En ese momento “no estamos viendo quién es el héroe sino cómo se reconoce, y nuestra visión artística ya no se enfrenta a su realidad sino a la pura función de reconocimiento de esta realidad por él” (Bajtín, 2005, p. 75). A partir de ese momento el personaje tendrá que cruzar los estados místicos, que se han abordado líneas arriba con Campbell, para concretarse en su nuevo ser, ya que en la creación del héroe “no sólo

⁶⁴*Syzygos*: apareado, unido. *Syzygia*: *Coniugatio* (Nota del texto original) (Jung, 2009, p. 82).

⁶⁵ Esto se desarrolla de manera más profunda en la tesis de maestría “Análisis narratológico del filme ‘Fando y Lis’ de Alejandro Jodorowsky” (Villanueva, 2009).

⁶⁶ “Afirman de él que es la fuente del mando, el espejo que hace aparecer las cosas, es el inventor de los hombres” (León-Portilla, 1984, p. 98).

la realidad del héroe mismo sino también el mundo exterior que lo rodea y la vida cotidiana se integran al proceso de la autoconciencia” (Bajtín, 2005, p. 77).

Si en la primera parte se observa a un pistolero que lucha por la “justicia”, que él considera se debe cumplir, al avanzar pareciera que la espiral donde se encuentran los *maestros del revólver* lo lleva a la perdición, pues en su afán por alcanzar la meta es capaz de cometer cualquier atrocidad que le permita triunfar sobre los otros.

Incluso, al arribar con el segundo maestro, la madre de éste, que recibe al pistolero, le dice:

Te estábamos esperando. Esto dicen las cartas de ti: vas cayendo, caerás todavía, cuanto más profunda sea tu caída más alto llegarás. Traidor. Cobarde. Asesino. Las órdenes de Dios son inexplicables (Jodorowsky, *El topo*, 1970).

La percepción del personaje como visión justiciera finaliza cuando, con alevosía, mata al primer maestro. Ahora al llegar con el segundo se sabe, incluso por él mismo, la clase de persona que es, e inicia la asimilación sobre la responsabilidad de sus actos. Un conocimiento que, al concluir con la vida de los cuatro maestros, le provocará un remordimiento que lo orilla a acercarse a Dios, como ya se explicó en el subtema anterior. Por momentos parece que “el héroe está captando cualquier palabra ajena acerca de su persona, se está mirando en todos los espejos de las conciencias ajenas, conoce todas las posibles refracciones de su imagen en ellas...” (Bajtín, 2005, p. 82).

El pistolero ya no es Dios, ha caído de la gracia y no busca la manera de reivindicarse, al contrario, sabe, por la voz de la gitana, que aún ha de cometer más injusticias, al tiempo que le vaticinan una elevación. Se está preparando, de manera inconsciente, para su elevación divina. Sin embargo, cuando ésta “llega”, en la segunda parte del filme, es mal comprendida pues vuelve

a cometer errores, aunque ahora de forma involuntaria, que provocarán la muerte de aquéllos que le dieron protección cuando más la necesitó. Este hecho es el que lo lleva a la inmólación. El héroe cree en los discursos ajenos, se desconoce a sí mismo y se crea a partir de los requerimientos del entorno, ya sea Mara o los maestros.

Por lo anterior el héroe no arriba a buen puerto, él está en búsqueda de la verdad sobre sí mismo, y "...aquella 'verdad' a la que tenía que llegar y finalmente llegó el héroe, aclarando los acontecimientos para sí mismo, sólo puede ser la verdad de la conciencia propia" (Bajtín, 2005, p. 86). El Topo solo concretará esa autoconciencia al prenderse fuego; pues entiende que no ha alcanzado el estado de iluminación que él creía, que no ha dejado de ser la misma persona que se batió a duelo con los maestros. Mientras se desconozca a sí mismo estará condenado a cometer los mismos errores y a pagar por ellos.

A continuación se tratará la propuesta que brinda Bajtín sobre la relación del autor con el héroe de la obra, al decir que "si el cordón umbilical que lo une a su creador no se corta, estaremos frente a un documento personal y no frente a una obra" (2005, p. 80). Lo cual provoca que existan ciertas inquietudes sobre el tema, no se pone en tela de juicio el carácter de obra con respecto al filme. Sin embargo, en este objeto de estudio se ha establecido que el autor no se desprende del personaje puesto que vive de forma constante como lo presenta en la ficción. Aunque no se pretende estudiar al autor, es posible cotejarlo de forma rápida, para percibir cómo ha cruzado por las mismas disciplinas místicas: cristiana, sufí, chamánica y budista, que presenta en su filme. Además de que, actualmente, se presenta como el pistolero en su estado de iluminación; ofrece en sus actos psicomágicos propuestas sobre la relación de la genealogía en la construcción del ser. Es decir, en el filme el personaje del pistolero busca ser el guía para

todos aquéllos que viven en el interior de la montaña mientras que, en la realidad, Jodorowsky se relaciona con el público como si fuesen los habitantes de la caverna de Platón.

Cuando Alejandro Jodorowsky ofrece este filme, para cuestionar la ficción mística social, cree que su propuesta es la más idónea, ya que “toda ideología se cree racional” (Reboul, 1986, p. 20). No se alcanza a percibir la existencia paralela de ideologías alternas, tan acertadas o erróneas como la ofrecida, así como la alta proyección personal que posee su discurso cinematográfico. Si bien los personajes de Jodorowsky, al menos en “Fando y Lis”, “El topo” y “La montaña sagrada”, no logran separarse de su creador, pues son voces que pululan en cada momento de su vida, es necesario entender que el mensaje no proviene de un halo místico del autor sino que corresponde a la amalgama de discursos político-artísticos, con los cuales Jodorowsky ha tenido contacto a lo largo de su trayectoria.

4.1.3 El discurso del héroe

Michel Foucault enuncia:

[...]que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos, que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (2005, p. 14).

De ahí que resulte comprensible el bloqueo cultural que recibió la producción de Alejandro Jodorowsky en el México de los 70's; cuando los artistas resultaban vetados por actuar en sus filmes, ya que existían procedimientos de exclusión, es decir, que hay elementos prohibidos “uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (Foucault,

2005, p.14). Jodorowsky no pertenecía a esa élite que tenía el poder de emitir juicios desde una trinchera validada por el orden social.

Las ideas que prevalecen no son las mejores para la mayoría, ni las más modernas sino que están en “relación entre la idea y la ‘dominación’, que es lo propio de toda ideología” (Reboul, 1986, p. 22). Es decir, el grupo hegemónico decide cuál es la ideología adecuada para la comunidad, a partir de intereses individuales y no colectivos. El ataque a las críticas de los filmes de Jodorowsky, más que un problema social, eran un problema político por desacreditar a esos grupos de poder.

Es importante recordar que este director, en particular, se vio sumamente atacado al no congeniar con la ideología establecida en México -en ese momento- de ahí que resultara tan peligroso tomar partido en sus creaciones simbólicas. Finalmente, en ellas se ponían en tela de juicio conceptos relacionados con lo bueno y lo malo, la sexualidad, la violencia, por mencionar algunos elementos que la sociedad no estaba dispuesta a cambiar. A raíz de lo anterior se establece que existen esquemas desde los cuales se construyen e interpretan los discursos. Según Michel Pechêux:

[...] lo que funciona en el proceso discursivo, es una serie de formaciones imaginarias que designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro (1978, p. 48).

Entonces A es el remitente del mensaje, mientras que B funge como destinatario, desde estos conceptos se establecen varias cuestiones que formula Pechêux (p. 49), como:

Expresión que designa las formaciones imaginarias	Significación de la expresión	Preguntas implícitas cuya “respuesta” subyace a la formación imaginaria correspondiente
$I_A(A)$ A $I_A(B)$	Imagen del lugar de A para el sujeto colocado en A.	¿Quién soy para hablarle así?
	Imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A.	¿Quién es él para que yo le hable así?
$I_B(B)$ B $I_B(A)$	Imagen del lugar de B para el sujeto colocado en B.	¿Quién soy yo para hablarle así?
	Imagen del lugar de A para el sujeto colocado en B.	¿Quién es él para que me hable así?

Figura 16. Formaciones imaginarias de Pechêux.

En “El topo” se está ante un proceso dialógico polifónico, donde el protagonista entabla relaciones de comunicación con entidades diversas. A continuación se establecerán los lugares de A y B en el filme seleccionado, atendiendo a las estructuras de las formaciones imaginarias, es decir, lo que los sujetos piensan o imaginan sobre sí mismos y sobre los demás, así como lo que se comunican entre ellos.

A: El Topo: Hombre, pistolero, paria, Dios.

B: 1. El coronel: Hombre, poder establecido por el Estado.

2. Mara: Mujer, manipuladora, interesada, desleal.

3. Maestros: Hombres, sabios, enemigos del Topo.

4. Habitantes de la caverna: Malformados, marginales.

5. Pueblo: Depravado, violento, injusto, sociedad.

R: En todo momento el Topo cree poseer la razón sobre cómo debe procederse en las diferentes acciones que se presentan con B.

I (A) El Topo piensa de sí que:

- Es un hombre, y eso lo pone en mejor situación que a un niño o a una mujer en la escala de valores; de ahí que abandone sin culpa a su hijo de siete años, lo cual indica que no desea el rol de padre, o bien, que crea controlar a Mara, al grado de violarla en el desierto.
- Un arma le brinda la protección necesaria gracias a su pericia.
- No necesita de nadie; cuando abandona a su hijo, lo dice claramente: “Ya no dependas de nadie”. Al no crear lazos emocionales o dependencias cree que carece de puntos débiles.
- Solo él es capaz de darle un orden al mundo, puede matar o salvar.

I (B) El Topo piensa de ellos:

- El coronel es débil; necesita quien cumpla sus órdenes, además de estar dentro de un cierto orden social al poseer un rango militar.
- Mara es una mujer interesada y deseosa de poder; lo incita a eliminar a los *maestros del revólver* haciendo uso de cualquier estrategia, incluso la trampa. Ello con la promesa de amarlo y, cuando él lo logra, lo cambia por la Mujer de negro.
- Los maestros son obstáculos para alcanzar el rango que necesita, son los enemigos a vencer; ellos poseen un conocimiento más profundo sobre la vida y sus acciones parecen estar motivadas por algo místico.
- Los habitantes de la caverna; merecedores de un mejor trato. El Topo puede ser su “mesías”, él los guiará a una mejor vida en el pueblo cercano, para que no tengan que seguir escondiéndose en la obscuridad.

- El pueblo; masa estulta que se deja convencer por la charlatanería del sacerdote local. Sus instintos son violentos y depravados, tienen rasgos primigenios. En conjunto representa a la sociedad.

I (R) El Topo piensa del referente:

Pareciera que su estatus como hombre determina su poder de acción y la respuesta que los otros deben mostrar hacia él. Además, parte de la primicia del desapego, es decir que renuncia a sus “debilidades” que son los afectos hacia los otros, de tal forma que esa separación se transforma en un elemento de fortaleza para enfrentarse con quienes pueden dañarlo.

Entonces B reconocerá en A un contendiente de cuidado, con una egolatría peligrosa que le permite deshacerse de aquello que puede causarle problemas. Asimismo, cuando pretende ayudar, su visión es obnubilada y no es capaz de medir las consecuencias de sus acciones, hasta que es demasiado tarde para hacer algo que pueda enmendar lo hecho.

4.2 La creación de Adán según Jodorowsky

Con el propósito de interpretar la función que han cumplido los medios de comunicación como reguladores de la normatividad, en esta sección se rastrea la construcción del rito de paso que el protagonista masculino, del filme “El topo”, debe cumplir para concretarse como “hombre”. Se ofrece una descripción sobre el proceso ritual de iniciación de la masculinidad, con el fin de explicar la construcción de identidad expuesta en este trabajo de Jodorowsky.

Al estudiar una película es necesario tener presente que la “imagen no es un fin en sí misma sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación” (Debray, 2002, p. 30). Es así como el filme de Jodorowsky, “El topo” (1970), es una

representación simbólica de una iniciación colectiva; en la cual el espectador es participe, al igual que los personajes en escena, de un proceso de reconocimiento y crecimiento.

Entendiendo, desde luego, que “...el fin de todo arte [...] es explicar, al artista y a los demás, por qué se vive, cuál es el sentido de la existencia. Explicar a la gente la razón de su existencia en este planeta o, si no explicarlo, al menos preguntarlo” (Tarkovski, 2005, p. 43). De esta forma Jodorowsky ofrece una visión personal sobre la construcción del ser. Esto no quiere decir que sea una propuesta única; el artista funciona como un vocero del pensamiento colectivo, al tiempo que lo enfrenta con enfoques que, en ocasiones, el público no ha querido plantearse.

En este tema se abordarán tres apartados que buscarán aproximarse al tópico de las masculinidades en el filme seleccionado; Construyendo al iniciado: Trinidad, Rito de iniciación y El Guerrero: construcción del “hombre”.

4.2.1 Construyendo al iniciado: La trinidad

Dos años antes de la aparición de “El topo”, Jodorowsky propuso el filme “Fando y Lis” (1967), en el cual se narra la historia de una pareja sadomasoquista que busca una ciudad mítica: Tar. En ese filme se introduce el tema de las dualidades (imagen 33), como se explicó en el apartado anterior en “El topo”. Los personajes de esta historia no son entidades individuales sino construcciones duales; esto se corrobora cuando Fando asesina a Lis, y él termina por dejarse morir sobre la tumba de ella. Al final es posible verlos caminar rumbo al bosque, de nuevo como una sola entidad.

Al revisar el segundo filme es perceptible que la propuesta inicial surge muy cerca de la primera producción, ya que se cuenta con un ente que reside en dos cuerpos: El Topo y la Mujer de negro; una entidad femenina que viste igual que él y posee voz masculina (imagen 34).



Imagen 33. Construcción dual en “Fando y Lis”.

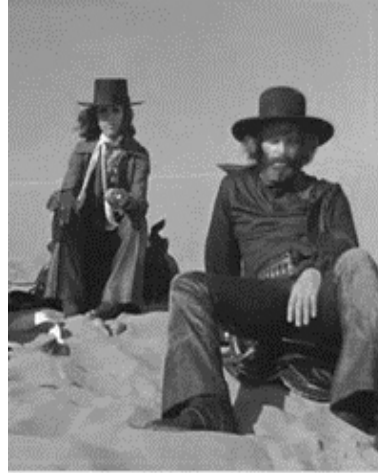


Imagen 34. Construcción dual en “El topo”.

Sin embargo, esta segunda propuesta fílmica no sólo plantea una construcción dual sino que construye una trinidad, se está frente a un ente que ocupa tres espacios físicos:

- El hijo del Topo, que no posee nombre, es abandonado a los 7 años a un grupo de franciscanos, y reaparece en la adultez dispuesto a cobrar venganza del padre.
- El Topo, un pistolero que posee una comprensión disonante entre lo bueno y lo malo, emprende una búsqueda interior a partir de su enfrentamiento con cuatro guías, a los que elimina al concluir su aprendizaje.
- La Mujer de negro, un *alter ego* femenino del personaje el Topo, se encuentra presente en la primera parte del filme con una actitud pasivo-activa.

Entonces es posible pensar que se vuelve al tema de los arquetipos junguianos, mas no en términos de *ánima* y *ánimus* sino que se busca construir una entidad diferente, a quien se

denominará el héroe⁶⁷, el cual a su vez posee dos instancias previas: el *fanfarrón* y el *cobarde*, representando polaridades fragmentadas del ser. De esta forma, el Topo representa la polaridad activa, es decir: *el fanfarrón*, mientras que la Mujer de negro escenifica la pasiva: *el cobarde*.

El Topo, en este caso, representa al “fanfarrón [quien] intenta impresionar a los demás” (Moore & Gillette, 1993, p. 56), ya que exhibe un poder sustentado a partir del exceso de violencia. Ese poder lo manifiesta el pistolero con su hijo al pedirle que entierre su primer juguete y el retrato de su madre, para que pueda convertirse en hombre. Es así como el Topo trata de amedrentar desde el imaginario que se construye a partir del miedo que inspira en los demás. Se vuelve un personaje incuestionable, “sus estrategias están diseñadas para proclamar superioridad y su derecho a dominar a los que lo rodean” (1993, p. 56). Sin embargo, también es visible que “estos ataques contra otros intentan disimular su oculta cobardía y profunda inseguridad” (1993, p. 56). Es decir que aunque controla a Mara y la violenta, al nombrarla y abusar de su cuerpo, ella termina por dirigirlo. Es Mara quien desea eliminar a los cuatro *maestros del revólver* para conseguir una supuesta supremacía, sobre algo o alguien que no acaba por concretarse, pero que se inicia a partir de eliminarlos; logrando que éstos se distraigan y caigan en las trampas urdidas por el Topo.

Se está frente a un hombre inseguro que ha asesinado de manera sádica a sus contrincantes, pero que en este punto tiene miedo al estar frente a aquéllos que pueden ser considerados sus iguales o superiores, así que cobardemente recurre a los engaños para vencerlos. Con un exceso de violencia física, no simbólica.

⁶⁷ Este modelo es extraído de la propuesta de la nueva masculinidad, según Robert Moore y Douglas Gillette (1993).

Por su parte, la Mujer de negro: el *cobarde*, surge antes de que el Topo se encuentre con el primer *maestro del revólver*, ella ha pedido audiencia pero se le ha negado y está a la espera de un posible encuentro. Cuando el Topo se enfrenta con el primer maestro; ella observa desde lejos cómo el pistolero y Mara se alejan con la victoria mal habida, entonces se aproxima y dispara sobre el cuerpo yacente del maestro. Este hecho resulta comprensible porque el *cobarde* “por lo general correrá para escapar de una pelea, quizá disculpándose al decir que es más ‘masculino’ alejarse” (1993, p. 58). En este caso prefiere mantenerse a la distancia, mientras controla al *fanfarrón* para que cumpla sus deseos, ya que esta mujer se ofrecerá para guiar al Topo hacia el próximo maestro. Ella no se enfrenta de manera directa, actúa desde su pasividad como agente de control.

Es así como el *cobarde*:

[...] se sentirá invadido, y avasallado, y pisoteado...y cuando ya ha tenido bastante de esa situación, la soberbia escondida del Fanfarrón que hay dentro de él se manifestará y entonces el Cobarde lanzará un violento ataque verbal y/o físico sobre su ‘enemigo’[...] (1993, p. 59).

El proceso es comprobable si se toma en consideración que es esta mujer quien le obsequia a Mara el espejo, el cual quiebra el Topo. De tal forma que ella no logra obtener espacio mientras él esté cerca para “controlar su territorio”. Al mismo tiempo, que por la aparente pasividad de la Mujer de negro, el pistolero no sospecha que será atacado por ella. Cabe señalar, que aunque es la Mujer de negro quien en primera instancia le dispara, le deja el toque final a Mara. De nuevo el *cobarde* se hace presente dejando que otros, el Topo o Mara, tomen la responsabilidad de la situación.

A partir de lo anterior es evidente cómo se construye la base del arquetipo del héroe, así como la forma en que la *hybris* plantea el fin trágico de esta estructura, sin embargo, la construcción del arquetipo no está construida en un espacio único sino que se gesta al mismo tiempo en tres instancias. Si el *fanfarrón* y el *cobarde* no podrán superarse y ser héroes, sí existe alguien que evoluciona a ese nivel: el hijo del Topo.

El hijo es quien logra “tener confianza en sí mismo y definirse como distinto de todos los demás para que, como un ser distinto, pueda relacionarse con los demás de manera completa y creativa” (1993, p. 59). Como se observa cuando se reencuentra con su padre después de un largo tiempo, e intenta cobrar venganza por el abandono del que fue víctima en su infancia; en ese momento vestirá la ropa del padre, estará a punto de caer en los mismos errores que él, sin embargo, su manera de relacionarse con el mundo será totalmente opuesta y eso le ayudará a librar la *hybris*. Mientras se reapropiará de su papel de Héroe para, incluso, llevarlo hasta el Guerrero, que es la instancia madura de este último (figura 17).

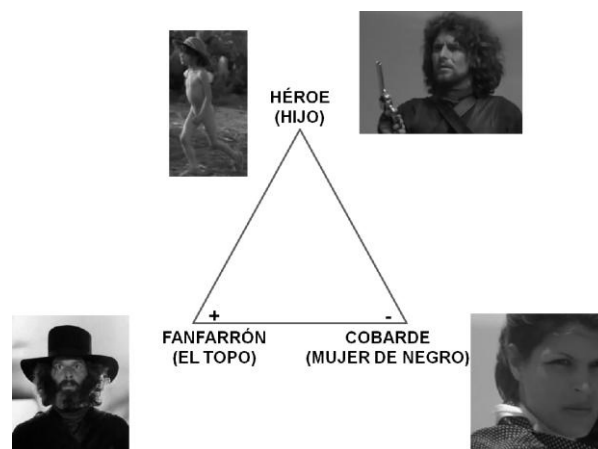


Figura 17. La tríada en “El topo”.

Los tres personajes forman una sola entidad que logra convertirse en un ser maduro, después de haber atravesado diferentes muertes simbólicas.

4.2.2 Rito de iniciación

Volviendo a la secuencia del inicio: cuando el Topo cabalga, con su hijo desnudo a cuestas, en mitad del desierto, se está en presencia del primer rito de iniciación en el filme. El Topo le entrega al infante un oso de peluche y la fotografía de una mujer, al tiempo que le dice: “Hoy cumples siete años, ya eres un hombre. Entierra tu primer juguete y el retrato de tu madre” (Jodorowsky, 1970). Mientras el hombre observa al niño, ejecuta una melodía con su flauta, y la ruptura entre la infancia se establece de manera simbólica.

El niño ha de olvidarse de su infancia al cortar los lazos con su madre, para llegar a la madurez y ser un hombre. En ese momento es necesario que el personaje del niño sufra una ruptura, es decir, una muerte, que no tiene que ser física ya que “la muerte (simbólica, psicológica o espiritual) es siempre una parte importante de cualquier ritual de iniciación” (1993, p. 26). Este niño cruzará su muerte simbólica al enterrar un oso de peluche, que es su primer juguete, en ese momento corta con su performance de lo que es ser niño, asimismo cruza de la infancia a la “madurez” por medio de una muerte psicológica; a través de la sentencia paterna que lo cambia de estatus a partir de su edad, y por una muerte espiritual; cuando corta con el lazo filial que le brindaba protección. Pareciera entonces que esa escena es el inicio y el fin de un rito de paso, sin embargo, la propuesta de este trabajo está encaminada al encuentro con un rito más amplio. Es cierto que en ese momento el niño deja su infancia al cortar los vínculos afectivos, pero no es un hombre, aún no.

En primera instancia valdría la pena comprender, de manera simbólica, los elementos que se presentan. Todo rito debe poseer dos elementos fundamentales: “el primero es un espacio sagrado, y el segundo es un anciano concededor del ritual, un ‘anciano sabio’ en quien el que va

a iniciarse confíe totalmente y que pueda guiarle por el proceso para alcanzar una nueva identidad, intacto y mejorado” (1993, p. 26).

En la película, por espacio sagrado se muestra el desierto que, según Cirlot, a partir de “la sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma” (2006, p. 171). Es el lugar idóneo donde se puede gestar el cambio, pues se está fuera de todo aquello que pueda distraer del hecho fundamental, que es la evolución de un estado a otro. Mientras que el padre, como guía y protector, funge como iniciador en el ritual.

Sobre el niño es importante observar que carece de ropa, no tiene más protección que su sombrero y el paraguas negro del Topo que sirve de símbolo fálico y protector. Este infante carece de "nivel social", pues su cuerpo se encuentra en estado animal al eliminar el sesgo cultural que la ropa podría otorgarle. Esto se puede constatar desde la propuesta de Turner cuando dice que los entes liminales:

[...] pueden ir disfrazados de seres monstruosos, llevar sólo un simple taparrabos encima o incluso ir desnudos, con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco[...] (1988, p. 102).

En ese momento el niño está fuera del sistema simbólico, no existe mientras no pueda concretar su “madurez”, sin embargo, este tránsito no lo lleva al estado deseado, tendrá que sobrellevar otras experiencias para alcanzar un grado mayor.

Es importante dejar en claro que el proceso ritual del infante no es el único, la película en sí misma se convierte en un ritual de transición. Cuando, a través de los cuatro *maestros del revólver*, el personaje principal se construya a sí mismo como un ser completo que ha alcanzado

un estadio mayor de conocimiento. Es comprensible que el ritual inicie con el niño, pero cuando éste es abandonado, el padre continúa con el rito de paso pues conforman, como ya se explicó, un ser único. El Topo se enfrentará con cada *maestro del revólver* y será sometido, en primera instancia, por ellos: “es como si se viese reducido o rebajado hasta una condición uniforme para ser formado de nuevo y dotado con poderes adicionales que les permitan hacer frente a su nueva situación en la vida” (Turner, 1988, p. 102). Pareciera que el personaje no es consciente de su proceso de evolución, pues cede ante sus polaridades negativas y hace trampa, marcando así su imposibilidad de crecer. Se puede suponer que el Topo está dividido y presenta un exceso de soberbia, esto hace que se perciba a un hombre al que ‘le falta algo’⁶⁸. No es un hombre maduro, su actitud lo tiene atado a un estado adolescente y, pese al rito de los maestros, no saldrá de ese espacio ya que él no está dispuesto a cambiar, y para concretar el cambio “deben desaparecer las viejas maneras de ser, hacer, pensar y sentir, antes de que emerja el hombre nuevo” (1988, p. 26). Pero este hombre está fragmentado en un estado primigenio al carecer de una línea conductora entre sus acciones. Es posible entender que el Topo es quien ahora porta el papel de iniciado, sin embargo, su incapacidad para observar sus errores lo lleva a la soberbia, y por consiguiente a la muerte. En este proceso ritual la Mujer de negro se ve opacada, en su estado de *cobarde*, por el Topo, como *fanfarrón*, pero ambos transcurren por el espacio sagrado de los círculos concéntricos que albergan a los *maestros del revólver*.

Por su parte, cuando el hijo del Topo reaparece como adulto, y quiere cobrar venganza, el padre lo convence para que le perdone la vida, mientras cava un túnel que ayudará a los habitantes de la montaña. Al avanzar los días, y ver el lento progreso del túnel, el padre incentiva al hijo para que le ayude a concretar su tarea. Al concluir con los trabajos del túnel, que sirve

⁶⁸ Las comillas simples son a consideración de la autora.

como metáfora de nacimiento, el hijo logra establecer un nivel mayor que el padre porque, aunque su idea original era vengarse, al conceptualizarlo como maestro, le perdona la vida. En ese momento, el joven ya no solo tiene la categoría superior en la pirámide primigenia sino que avanza aún más, y se convierte en hombre. No es simplemente un *Héroe*, porque ya ha superado el déficit del arquetipo que se presenta en la adolescencia, y se ha forjado como un *Guerrero*.

4.2.3 El Guerrero: construcción del “hombre”

El hijo del pistolero llega a la madurez partiendo de la idea de que "...los hombres verdaderos no son terriblemente violentos ni hostiles" (Turner, 1988, p. 26), como lo fue su padre a lo largo de su vida. Asimismo es comprensible que "la psicología del hombre es siempre opuesta, implica desarrollo y creatividad, no agresión ni destrucción" (Turner, 1988, p. 26). El hijo del Topo está dispuesto a construir; no asesina como el padre, ni engaña como el sacerdote de la iglesia del pueblo, donde llega como párroco.

De igual forma, cuando el Topo se deslinda de la realidad y se inmola en medio del pueblo, de manera sumamente egoísta, el hijo toma sus responsabilidades y sale del pueblo en compañía de la mujer y el nuevo vástago del pistolero. Este personaje es el origen prometedor de un mejor ser que puede tomar compromisos y no huir de ellos.

4.3 La creación de “la costilla” por Jodorowsky

En el apartado anterior se abordó la construcción del ser hombre en la obra de Jodorowsky, en esta sección se revisará el imaginario que prolifera en la edificación de las mujeres. Solamente se tomarán en cuenta “Fando y Lis” y “El topo” al ofrecer personajes femeninos más constantes en la trama, a diferencia de “La montaña sagrada”. Para estudiar a Lis y a Mara,

inicialmente, se revisarán por separado, para concluir con un apartado sobre ambas donde se cotejarán las isotopías detectadas.

4.3.1 Lis-pasivo

A lo largo de la película “Fando y Lis” el tiempo resulta ser anacrónico⁶⁹; pues posee analepsis donde se explica brevemente el pasado infantil de la pareja y tiempos paralelos en los cuales no aplica ninguna característica de la diégesis original.

En la primera parte del filme se muestra a una niña, posiblemente Lis, engañada por un titiritero, que se exhibe como Dios para introducirla atrás del escenario, donde se ve amedrentada por tres hombres que la invitan a dormir con ellos tras un paraguas negro. Posteriormente se observan unas manos que presionan huevos hasta reventarlos, mientras se escucha a la niña quejarse. Como primer acercamiento al personaje; se construye el imaginario de una violación en el pasado de Lis.

Posteriormente Lis será mostrada en constante estado de dependencia con su compañero masculino, incluso es posible pensar que su pasividad llega a la exageración con la única intención de no confrontar los deseos de Fando. Sin embargo, a pesar de que pareciera ser que Fando tiene el poder de decisión, es Lis quien, de manera velada y en estado de cosificación, provee a ese hombre-niño de un nicho seguro, al cual él puede volver después de sus intentos fallidos por insertarse en el mundo de los adultos⁷⁰.

Ella figura en diversos momentos bajo el arquetipo materno: “(...) lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer (...)” (Jung, 2002, p. 79). Este personaje femenino pareciera estar

⁶⁹ “Cuando el relato utiliza para completar su horizonte tanto la retrospectión (analepsis) como la anticipación (prolepsis)” (Beristáin, 1998, p.38).

⁷⁰ Para confrontar con un tratamiento más profundo del tema, Se recomienda revisar la tesis de maestría “Análisis narratológico del filme ‘Fando y Lis’ de Alejandro Jodorowsky” (Villanueva, 2009).

construido, más que para contar su historia o tener un proceso individual, como un báculo para que el personaje masculino pueda avanzar.

Fando: Todo es muy difícil para mí, pero tú hallas solución para todo.
 Lis: No, no hallo ninguna solución, lo que pasa es que miento y digo que la he hallado.
 Fando: Pero esto no es un juego, Lis.
 Lis: Sí, Fando, ya sé que no es un juego. (Jodorowsky, 1967)

Será ella quien provea del espacio necesario para el renacimiento de un “hombre completo”, que si bien puede necesitar la complementariedad femenina, como se ha abordado en los apartados anteriores, la maneja como una herramienta para su superación. La seguridad que el personaje necesita para avanzar es provista por ella, de tal manera que cuando la asesina, Fando se recuesta en la tumba, susurrando: “Háblame, Lis”, hasta que muere.

4.3.2 Mara-activo

En el segundo largometraje, que sirve de eje a este trabajo, la primera mujer que aparece es Mara. Quien no posee nombre hasta después de su encuentro con el pistolero, ya que él la designa bajo este vocablo a partir de la alusión a Moisés frente al agua amarga (Éxodo 15: 22-25, Reina-Valera, 1960), que sirve como elemento intertextual en el filme de Jodorowsky. De esta manera, el Topo presenta una intertextualidad bíblica referida a Adán, al tomar la labor de otorgarle un nombre a su compañera de viaje.

Esta mujer es presentada como un ente negativo ya que, en primera instancia, cuando decide irse con aquél que la salvó del coronel que la tenía secuestrada, ahí se le ve pelear con el hijo del Topo. Si bien es decisión del hombre dejar a su hijo con los franciscanos, y llevarse a la mujer; la decisión activa se le otorga a este personaje. Posteriormente se enfrentará a la tarea de buscar alimentos, la cual no logra cumplir; pues al ser un ente infértil no es capaz de encontrar

comida por sí misma. Será después de una violación, por parte del pistolero, que a su paso surja de manera casi mágica el alimento, y de un falo-piedra emane el agua deseada.

La gran diferencia que posee Mara respecto a Lis es que, si la segunda servía de protección, Mara es quien incentiva la acción. Ella marcará el camino a seguir:

Mara: ¿Me amas?

El Topo: Sí.

Mara: Yo no. Para que pueda amarte tienes que ser el mejor. En este desierto viven los cuatro maestros del revólver. Tú tienes que encontrarlos y matarlos (Jodorowsky, 1970).

Sin ser la intención original del personaje femenino, que no poseía un nombre ni motivaciones individuales, provee al pistolero de una tarea a cumplir; la cual le permitirá encontrarse a sí mismo a lo largo del proceso filosófico en que se verá inmerso en su recorrido por el desierto.

4.3.3 *The Manic Pixie Dream Girl* en “El topo”

Después de tener una panorámica general de ambos personajes femeninos, pareciera que la pasividad de Lis y el rol activo de Mara las construiría como entidades diferentes, sin embargo, es visible cómo están presentes para apoyar a sus compañeros masculinos, antes de crearse como individualidades autónomas.

El personaje de Lis existe mientras Fando no logre madurar para insertarse en alguno de los espacios sociales a los que se acerca a lo largo de la película. Siempre que él obtiene resultados fallidos regresa a su relación con Lis, no porque sienta algo por ella sino por su capacidad para darle seguridad.

Por su parte Mara está presente para motivar al personaje del forajido en su empresa. Cuando él se percata de las capacidades del primer maestro, ella lo alienta a crear un engaño que le ayude a ganar. El personaje femenino estará presente mientras sea necesario, es decir,

durante el recorrido de los círculos concéntricos del desierto donde habitan los maestros, al finalizar el camino ella huye con el *alter ego* del pistolero.

Estas semejanzas entre los personajes femeninos hacen pensar en el norteamericano Nathan Rabin, crítico de cine, quien ha acuñado un nombre para lo que él considera como un nuevo arquetipo:

*The Manic Pixie Dream Girl serves as a means to an end, not a flesh-and-blood human being. Once life lesson have been imparted, the Manic Pixie Dream Girl might as well disappear in a poof! For her life's work is done*⁷¹(Rabin, 2010, p. 36).

Lis y Mara pertenecen a la categoría *MPDG*, como se le conoce por sus siglas en inglés, ya que están presentes en la diégesis como un apoyo para su compañero, más que para realizarse como un personaje completo. Están presentes para ofrecerles una lección a Fando y al pistolero, ese será el motivo de sus existencias y posterior a ello desaparecen.

Eso sucede en el caso de Mara, quien termina huyendo. A diferencia de Lis, quien no logra concretar su tarea puesto que Fando la mata. La co-dependencia de Fando lo llevará hasta la muerte para seguir refugiándose en su compañera.

De esta manera la propuesta original de las parejas duales se mantiene; no como un ente equitativo que se complementa sino como un ser imposibilitado que se auxilia en el otro, para obtener el soporte que necesita al enfrentarse con la realidad.

⁷¹ *Manic Pixie Dream Girl* sirve como un medio para un fin, no es un humano de carne y hueso. Impartirá una lección de vida, después bien podría desaparecer, *Manic Pixie Dream Girl*, en un puf! El trabajo de su vida estará hecho (Traducción libre).

Conclusión parcial

A lo largo de este capítulo se ha discurrido sobre las formaciones imaginarias, específicamente sobre el héroe. Posteriormente se inició en el ámbito del género al proponer las visiones que Jodorowsky edifica como el hombre y la mujer.

En el primer tópico se mostró cómo el héroe es una entidad mítica, para lo cual se recurrió a Campbell (1972) en su texto “El héroe de las mil caras”, y se ejemplificó cotejando algunos pasajes que se proponen en dicho documento con algunas secuencias del filme estudiado. Al hacer esto se llegó a la idea de que, si bien no se cumplen todos los estadios presentados en la teoría del héroe, sí existen diversos acercamientos que funcionan como un andamiaje interior.

En definitiva, se ha hallado que el Topo no se trata de un héroe común, ya que no cumple del todo con la cuestión mítica.

En este mismo apartado se estableció la relación entre el autor Alejandro Jodorowsky y su personaje: el pistolero, desde los preceptos de Bajtín. Aquí se llegó a la conclusión de que el autor no logra separarse de su personaje, como lo pide la propuesta sobre el héroe de Bajtín.

También se descubrió que el filme ofrece la lectura de un héroe en tríada, es decir, las facetas que se van abordando para llegar a la categoría del héroe no las cruza sólo un individuo: el pistolero. Él debe reconciliarse con sus fragmentos que están fuera: la Mujer de negro y el hijo del Topo, para poder conformarse como un ser único. Sin embargo, el pistolero es inconsciente de su estado y no logra reconfigurarse como un todo, cuestión que sí aprende su hijo, quien logra superarlo.

Al finalizar este filme el Topo se inmola; su tumba aparece cubierta por símbolos representativos de los *maestros del revólver* (como los panales y las abejas que ya se habían enlazado al primer maestro), y aparece el hijo vestido a la vieja usanza del Topo, visible incluso en su cabello. Es así como en el hijo convergen los fragmentos del ser; se unifica con lo

masculino al asimilar al padre, y a lo femenino al marcharse con la enana, que evoca a la Mujer de negro.

En la última parte del capítulo se dilucidó sobre la imagen que la mujer representa en las producciones de Jodorowsky. Se propone que, sin importar la actividad o pasividad del personaje, puede entrar en la categoría *MPDG*, es decir que sólo está presente para ser un apoyo del personaje principal masculino, el cual debe aprender las diversas lecciones que se presentan a lo largo de las narraciones.

CAPÍTULO 5

EL FILME COMO ACTO PSICOMÁGICO

Anteriormente se ha abordado la producción fílmica de Jodorowsky desde diversas dimensiones que pasan por lo semiótico-discursivo, dialógico-intertextual y las construcciones imaginarias. En este capítulo se revisará la cohesión poético-retórica del discurso fílmico de “El topo”, a partir de su articulación con una producción previa y otra posterior ofrecidas por el mismo autor.

Como apoyo teórico para esta sección, se recurrirá en primera instancia a las macroestructuras semánticas, las propuestas de Teun A. van Dijk (2007b), buscando su aplicación a la macroestructura fílmica del cineasta chileno. Posteriormente, se discurrirá sobre el *sinthome* en su relación con la metáfora y el nombre-del-padre, desde el psicoanálisis de Jacques Lacan, para reconocer su presencia en la obra de Jodorowsky. Finalmente se abordará el acto psicomágico, como propuesta curativa y de creación artística. Con la intención de hacer más claro este capítulo, se presenta el siguiente esquema:

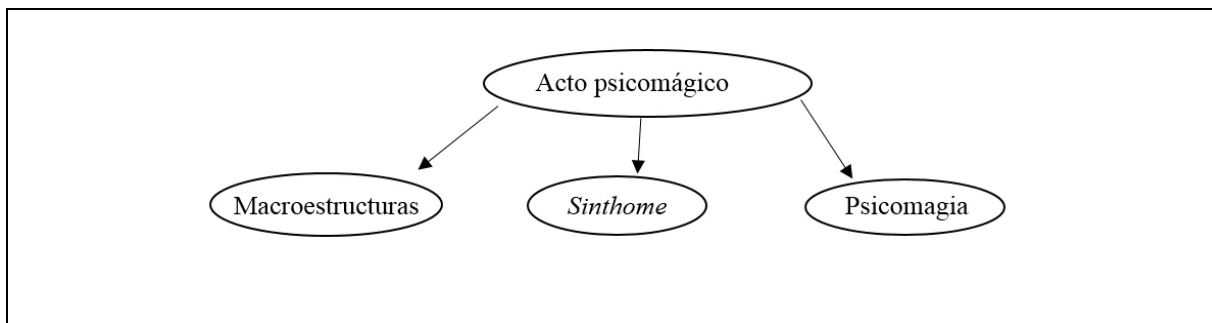


Figura 18. Modelo operativo del capítulo 5.

Cabe aclarar que si bien para este apartado se posee como objeto de análisis los filmes, se recurre de manera reiterada a la diversa ficción construida bajo el nominativo atribuido al autor: Alejandro Jodorowsky (A.J.)⁷², que se puede rastrear en sus libros y entrevistas. Se tiene siempre presente que no se lleva a cabo un proceso de psicoanálisis al autor, que es un ente inasible para este estudio, por el contrario: se pretende trabajar con la ficción fílmica y otra, del autor.

5.1. Macroestructuras

Van Dijk (2007b) asegura que el receptor capta el discurso como un todo, o bien, en fragmentos medianamente extensos, conocidos como estructuras semánticas. A lo largo de los capítulos anteriores se estudió la producción filmográfica de Jodorowsky en bloques de sentido, catalogados a partir de diversos tópicos albergados en dichas películas. En este apartado, y con base en lo revisado anteriormente, se augura la existencia de un discurso eje en la producción fílmica de 1967 a 1973 (“Fando y Lis”, “El topo” y “La montaña sagrada”). Por lo anterior se prevé la existencia de macroestructuras semánticas, entendiendo que “el significado del ‘todo’ debe especificarse en términos de los significados de las ‘partes’” (van Dijk, 2007a, p. 45), por lo cual, presuponemos que la esencia del discurso de Jodorowsky debe encontrarse como una

⁷² Para cumplir el cometido de este apartado, se utilizará el significante A.J. para hablar de la construcción ficcional sobre Alejandro Jodorowsky, en cine y literatura, mientras que la denominación “Alejandro Jodorowsky” se reservará para hacer alusión al productor.

constante en cada filme revisado, ofreciendo al investigador una cohesión semántica sobre su discurso.

5.1.1 Construcción de la macroestructura de Jodorowsky

En primera instancia se dice que “...las secuencias, compuestas por oraciones que a su vez satisfacen las condiciones de conexión y coherencia, en realidad suelen constituir un texto” (van Dijk, 2007b, p. 54). Es por esto que se propone primero la comprensión fílmica como un texto que alberga bloques de sentido que se relacionan entre sí. De igual forma, se plantea la visión de un texto mayor que esté compuesto por los tres filmes mencionados del cineasta chileno (“Fando y Lis”, “El topo” y “La montaña sagrada”), ya que entre ellos también es posible encontrar elementos de vinculación.

Asimismo se conviene en que, “...las conexiones que se basan en el texto como un todo o por lo menos en unidades textuales mayores. Llamaremos macroestructuras, a estas estructuras del texto más bien globales” (van Dijk, 2007b, p. 55). Por lo cual, la obra fílmica estudiada se convierte en una macroestructura factible, y no en textos aislados entre sí. Esto es viable de aseverar si se parte de la premisa de “...que existen estructuras textuales especiales de tipo global, es decir, macroestructuras, y que estas macroestructuras son de naturaleza semántica” (van Dijk, 2007b, p. 55). Es decir, que lo fundamental es el contenido temático de las piezas estudiadas. Para corroborarlo, es necesario partir de la “...existen[cia de] distintos niveles posibles de la macroestructura en un texto, por lo que cada nivel ‘superior’ (es más global) de proposiciones puede representar una macroestructura, frente a un nivel inferior” (van Dijk, 2007b, p. 56). Esto es graficado por el lingüista de la siguiente forma:

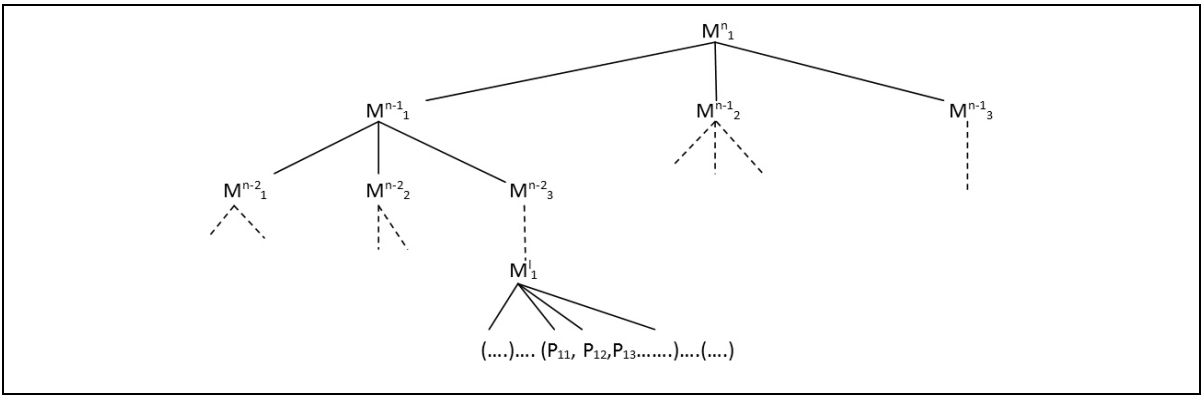


Figura 19. Esquema 33 de van Dijk (2007b).

Abajo se replica el modelo anterior y, a partir del esquema presentado, se encontró que Alejandro Jodorowsky posee un tópic base desde el cual estructura sus películas: el padre. Este concepto ha sido trabajado en capítulos anteriores y al inicio del presente apartado, y ha permitido relacionar las obras de la siguiente manera:

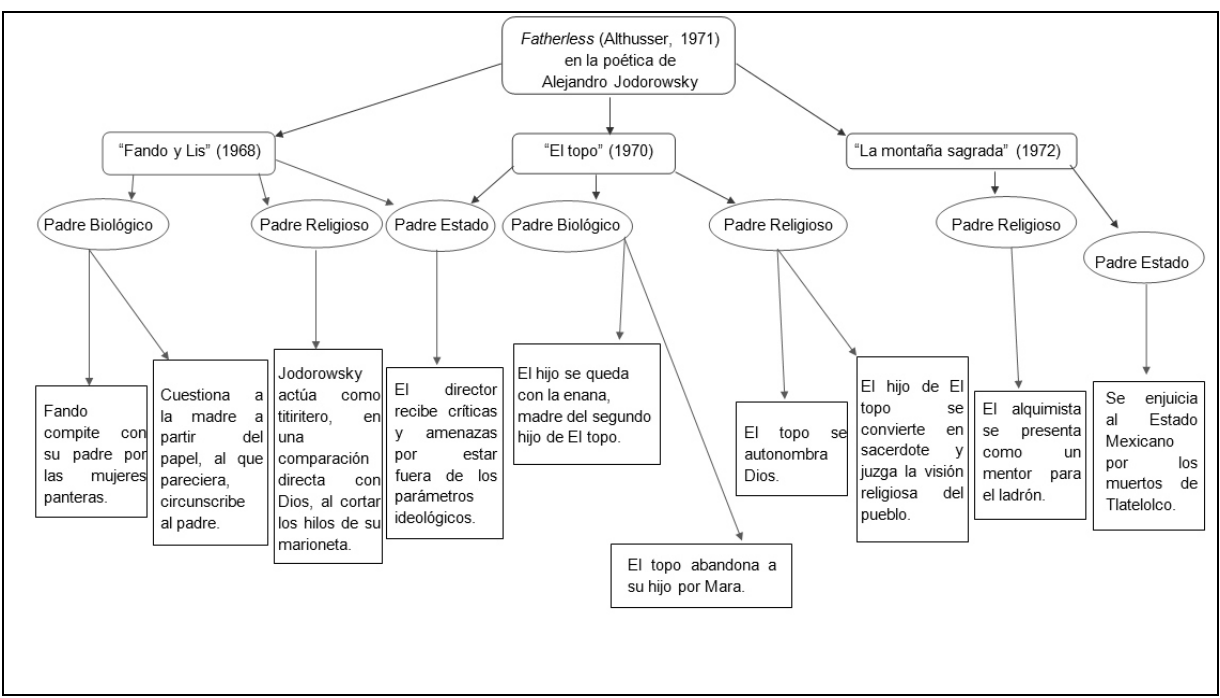


Figura 20. Propuesta de macroestructura "Fatherless", a partir de van Dijk (2007b).

Como se observa en la figura 20, Jodorowsky ha discurrido sobre la figura del padre, dentro y fuera de la producción, como se presenta en la categoría "Padre Estado": un ejemplo

fuera del filme sería la visión que Jodorowsky le narra a Gilles Farcet en el libro “Psicomagia” (2007), durante la época en que estuvo rodando su segundo largometraje en la ciudad de México:

[...] como rodábamos delante de una catedral, se comenzó a decir que había celebrado misas negras allí mismo. También se murmuraba que ridiculizaba al ejército y a la policía mexicanos. Un día se presentaron dos policías diciéndome: ‘El ministro tal quiere verlo’. Me llevaron al despacho de ese ministro, el cual, poco más o menos, me dijo: ‘Escuche, Jodorowsky, el presidente le conoce bien y admira su trabajo; tiene usted en él a un amigo. Pero tenga cuidado: un gobierno puede ser un gran amigo, pero, si se le contraría, puede convertirse en un enemigo temible... No haga aparecer ningún uniforme en la película, suprima todos los símbolos religiosos y vivirá tranquilo’.
(Jodorowsky, p. 84).

Jodorowsky asegura, en esa entrevista, que en la situación de México en esa época los comentarios de un personaje político como ese ministro, equivalían a una amenaza de muerte, por lo cual decidió mudarse con su familia a los Estados Unidos, donde finalizó el rodaje de su filme; además dice haber sido amedrentado por el grupo paramilitar llamado los Halcones.

Mientras que no se encuentran críticas expresas o con enlaces diegéticos dentro del filme, sí forman parte de su repertorio visual, como se advierte en la imagen 35, que alude a la matanza de Tlatelolco⁷³:

⁷³ El 2 de octubre de 1968, grupos de élite del Ejército Mexicano reprimieron violentamente a un grupo de estudiantes y profesionistas, que se habían congregado en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.



Imagen 35. Jóvenes fusilados en “La montaña sagrada” (1972) de Jodorowsky.

Pareciera que más allá de las temáticas religiosas que matizan sus historias, lo que permite al autor presentarlas como un bloque semántico es la construcción de la imagen del padre, con respecto a la cual se cuestiona y conflictúa desde diferentes ángulos. Siendo en todos los casos, una imagen negativa con la cual se está en pugna constante, para derrocarlo.

No es el único tópico que puede ser abordado en la obra de este cineasta, ya que los espacios de acción que poseen los roles femeninos, también se pueden conceptualizar bajo semejanzas y disparidades. Si bien cada filme presenta, en apariencia, personajes femeninos diferentes, siempre existen grandes similitudes en su comportamiento, como se muestra en el siguiente esquema.

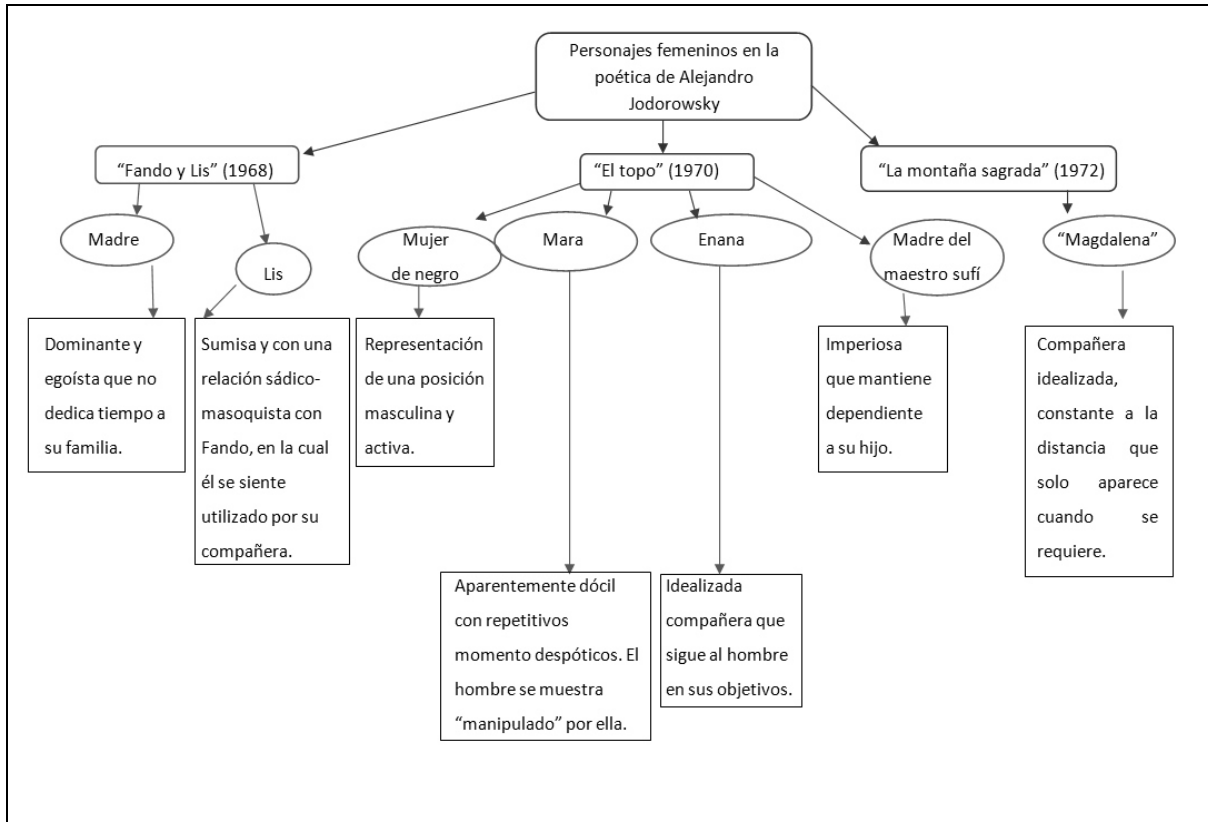


Figura 21. Propuesta de macroestructura "Personajes femeninos", a partir de van Dijk (2007b)

En la obra de este cineasta, la mujer aparece como un ente, activo o pasivo, aunque se recurre más a este último, que manipula a su compañero masculino. En el caso de "Fando y Lis", la madre de Fando disminuye al padre, mientras se vuelve egoísta y solo dedica tiempo a su carrera profesional. Al inicio es posible ver a Fando conviviendo apaciblemente con su padre en un jardín. Mientras que, avanzada la película, Fando se encuentra con su madre, quien convierte su propia muerte en un espectáculo, de igual forma que el hijo se muestra poco afectuoso y totalmente alejado de su madre. Es decir, que al final la madre es un ente negativo.

Por su parte, Lis es una mujer sumisa que se autocosifica y permite que su compañero, Fando, la maltrate física y psicológicamente, hasta llevarla a la muerte después de una golpiza, como consecuencia de que ella rompe el tambor⁷⁴ que él usaba para cantar.

Si bien estos dos imaginarios femeninos son diversos, al final se trata de mujeres que buscan controlar al hombre desde diferentes trincheras. Estas féminas se repetirán en los otros filmes del autor, con matices entremezclados o aún más definidos en una tipología activa o pasiva, lo que no cambia es que están ahí para lograr que el hombre encuentre su camino, gracias a ellas o a pesar de ellas.

Otro elemento significativo son los espacios físicos por los cuales transitan los personajes. Puesto que son en su mayoría por naturaleza estéril, pero a la vez pareciera que eso provee lo necesario para el descubrimiento espiritual. Se esquematizan en la figura 22:

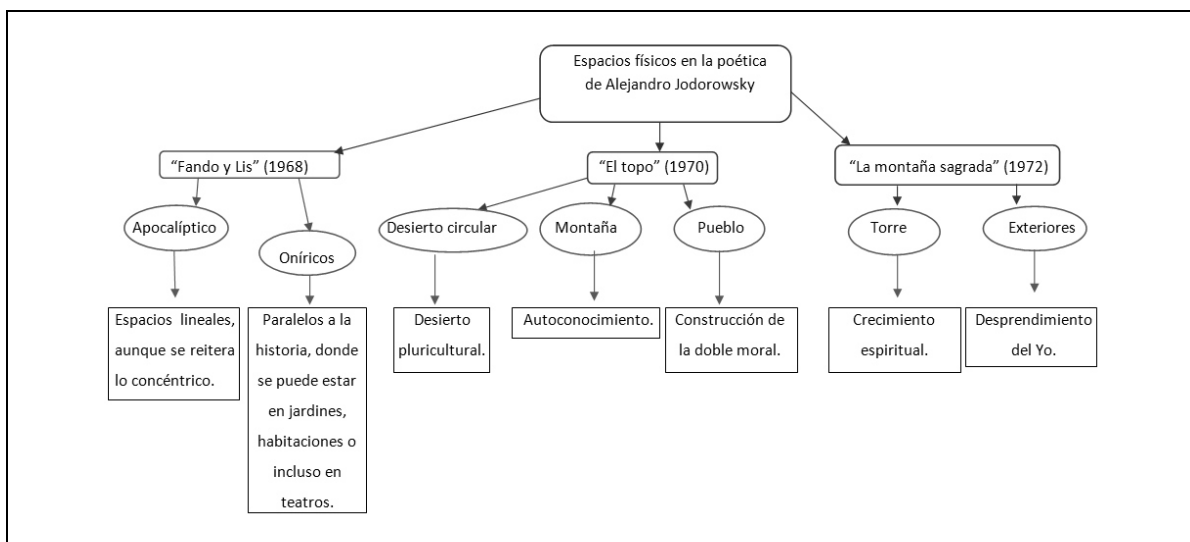


Figura 22. Propuesta de macroestructura “Espacios físicos”, a partir de van Dijk (2007b).

⁷⁴ Al inicio del filme “Fando y Lis”, el personaje de Fando y su padre hacen un relato donde se plantea qué pasaría si el padre muriera, y éste pide que con su piel se haga un tambor, otorgando el valor simbólico de este instrumento al tópico que se ha abordado antes. Este elemento no se analiza de forma individual ya que se aparta del objetivo y eje de esta tesis que es el filme “El topo”.

Resulta comprobable el uso de los espacios como una entidad que apoya de forma activa la construcción de los personajes a partir de sus travesías físicas y espirituales. Incluso como una constante más reiterada se mencionan lugares yermos, como la primera instancia para la evolución del carácter.

De esta forma, se ha mostrado cómo Jodorowsky ofrece elementos constantes en su obra, al menos en los filmes revisados, que permiten encontrar hilos conductores tanto en su construcción ideológica como su estructura estético-retórica. A partir de tales vinculaciones, se comprende que el presente análisis tiene como fin estudiar una de las aristas que el cineasta ofrece: *Fatherless*, aunque se ha recurrido a la observación de los roles femeninos y de la construcción de los lugares físicos, por mencionar algunas visiones de esta producción, para complementar la revisión de la categoría sobre la ausencia del padre. A continuación se explicarán las reglas para conceptualizar las macroestructuras, al tiempo que se justificará el primer esquema presentado en este apartado.

5.1.2 Las macrorreglas en la macroestructura

Así como se establecen las macroestructuras, como una posibilidad de comprender el discurso, también se debe poner atención a la existencia de reglas, las cuales "...podemos considerar [como] las macrorreglas como operaciones para reducciones de información semántica" (van Dijk, 2007b, p. 58). Según van Dijk, éstas pueden ser catalogadas en cuatro instancias:

- I. Omitir
- II. Seleccionar
- III. Generalizar
- IV. Construir o Integrar (2007b, p. 59).

Para aplicar la propuesta del esquema antes presentado, se revisará cada regla, buscando no pasar por alto los conceptos básicos para el reconocimiento de una macroestructura. De manera inicial, está “la primer macrorregla, *omitir*, resulta bastante trivial y significa que toda información de poca importancia y no esencial puede ser omitida” (van Dijk, 2007b, p. 60). Por lo cual se desdibuja la importancia de los elementos circunstanciales, como pueden ser los espacios apocalípticos donde transitan Fando y Lis en busca de la mítica ciudad de Tar; desérticos, como el desierto donde habitan los cuatro maestros del revólver en “El topo”; o fantásticos, como la ciudad de México que se presenta en “La montaña sagrada”, en la cual habita un alquimista en el interior de una torre. Es así como, más allá de los espacios, es posible continuar con el tema que se narra en cada filme.

La segunda regla, *seleccionar*, se caracteriza porque “omite cierta cantidad de información, pero aquí la relación entre las series de proposiciones se da mucho más claramente” (van Dijk, 2007b, p. 60). En esta propuesta, se ha elegido aquellos filmes que presentan un conflicto directo con el padre, y se ha dejado de lado, por ejemplo: “Santa sangre” (1989), en el cual el conflicto analizado se presenta de manera tangencial, ya que es más importante el papel de la madre como ente controlador que impide el desarrollo de Fénix, a partir del fantasma que éste genera de Concha, su madre. Al tiempo que pareciera que Orgo, el padre promiscuo, que ocasiona la muerte de su esposa en defensa propia, pasa desapercibido para Fénix; o al menos no figura de forma directa, como en los filmes antes revisados.

Generalizar, es la tercer regla, en la cual “también [se] omiten informaciones esenciales, pero lo hace de manera que se pierden” (van Dijk, 2007b, p. 61). Si bien cada historia presenta de forma diferente las relaciones con el padre, a partir del tipo de personajes es posible solo tomar en consideración que en todas discurre sobre este imaginario para confrontarlo.

La última macrorregla es *construir* o *integrar*, en la cual “la información se ve sustituida por una nueva información y no es omitida ni seleccionada” (van Dijk, 2007b, p. 62). Al final, todas las categorías del padre se enlazan para construir un solo imaginario de éste, incluso es posible adjuntar algunas obras literarias de Jodorowsky donde Jaime⁷⁵ el padre de A.J., es configurado bajo las mismas condiciones que presentan las películas.

De esta forma, la macroestructura propuesta de Jodorowsky es rastreable en la producción citada, al aplicar las macrorreglas que se presentan dentro de un campo semántico único, como es la construcción del padre. En el siguiente apartado se establecerá la función de la macroestructura que se ha establecido, desde una función metafórica y desde el *sinthome* de Lacan, y posteriormente se examina como elemento curativo y artístico, tal como lo propone la psicomagia.

5.2. Rastreando el *sinthome* en Jodorowsky

Alejandro Jodorowsky ha ofrecido, con los años, un amplio compendio de obra que se puede catalogar, por mencionar algunos géneros, en teatro, cine, *comic* y psicomagia. Asimismo, su producción ha sido objeto de interés nacional, ya que el mismo autor confiesa que su creación, al menos la fílmica, es clasificada, de manera internacional, como mexicana; quizá por haber creado durante su estadía en dicho país su opera prima: “Fando y Lis” (1967), o bien, por ser el espacio gestante de la mayoría de sus filmes, al menos los más representativos. Por lo tanto, pese a que su trabajo ha sido estudiado desde diversos enfoques teóricos, en esta sección se ofrecen los resultados de la indagación efectuada desde la teoría lacaniana sobre el *sinthome* Y la producción fílmica de dicho cineasta.

⁷⁵ Cabe recalcar que cuando se discurre sobre Jaime o Sara no se hace referencia a los padres de Alejandro Jodorowsky, sino a los personajes que el construye en su obra literaria y cinematográfica.

Como una primera aproximación, se aborda la teoría de Lacan que resulta funcional para indagar en esta pieza fílmica, siendo en principal medida la construcción del signo, que se busca enlazar con la formación del *yo* (Lacan, 1955, 1956, 1957), para posteriormente llegar a la disertación del objeto de deseo, que se cree tiene enlace con el tópico eje observado desde las macroestructuras.

5.2.1 La metáfora: entre Saussure y Lacan

Saussure ha permitido, a través de la semiología, comprender que el signo lingüístico posee unidades que se enlazan en el cerebro a partir de las asociaciones. Es decir, “el signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (Saussure, 1998, p. 102). Lo cual se grafica como:



Figura 23. Conceptualización del signo lingüístico de Saussure.

Esta propuesta es retomada por Jacques Lacan, quien utiliza dicha visión para su teorización en los estudios del psicoanálisis. De forma inicial, Lacan transforma la conceptualización de Saussure, y coloca al significante sobre el significado, al tiempo que hace una diferenciación visual, mostrando más grande al significante. Es así como el algoritmo que Lacan usará para este tema queda de la siguiente forma: $\frac{S}{s}$, de tal manera que el significante y el significado tendrán, para el psicoanalista, una relación eventual y no arbitraria como lo propusiera Saussure.

Lo que para Saussure era una construcción interdependiente, en Lacan se reconstruye dándole prioridad al significante, ya que se considera que el significado es más un proceso

metafórico; es decir que no es algo preexistente, sino que es producido. Mientras que el significante será comprendido como “un elemento material sin sentido que forma parte de un sistema diferencial cerrado” (Evans, 2007, p. 177).

Lo anterior le sirve a Lacan para construir su algoritmo sobre la metáfora, que es el fin perseguido durante sus cavilaciones lingüísticas, al menos éste es el tema de relevancia para este proyecto. La propuesta es: $f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S (+)s$. Lo cual significa que:

[...] es en la sustitución del significante por el significante donde se produce un efecto de significación que es de poesía o de creación, dicho de otra manera de advenimiento de la significación en cuestión. El signo + colocado entre () manifiesta aquí el franqueamiento para la barra – y el valor constituyente de ese franqueamiento para la emergencia de la significación (Lacan, Escritos 1, 1984, p. 496).

De tal forma que Lacan reconfigura el concepto de signo ofrecido por Saussure, pero al mismo tiempo ofrece un algoritmo para interpretar la metáfora, a la cual supone como “una significación es el dato que domina y desvía, rige, el uso del significante, de tal manera que todo tipo de conexión preestablecida, diría lexical, queda desanudada” (Lacan, 1985, p. 313). Esta enunciación ayudará en el próximo segmento, donde se establece la construcción del Yo, en correlación con la figura del Padre, y posteriormente, cuando se aborde el acto psicomágico.

5.2.2 La formación del yo

Cuando se busca trabajar con la concepción del yo⁷⁶ en Lacan, es necesario partir de “El estadio en el espejo”, donde se plantea “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso,

⁷⁶ Se debe saber de antemano que existen dos significados para este significante, “la mayoría de las traducciones al inglés dejan en claro el uso de Lacan vertiendo *moi* como ‘ego’, y *je* como ‘I’. En castellano, se suele acompañar la palabra ‘yo’ por la voz francesa que corresponda entre el paréntesis” (Evans, 2007, p. 197).

en la teoría, del término antiguo *imago*⁷⁷ (Lacan, 1984, p. 87). Es decir, que el niño se asume en una imagen exterior, que puede ser su propio reflejo en el espejo, o bien la confrontación directa con otro ente que es asumido como unidad.

Sin embargo, cuando el infante hace esta relación con la imagen exterior, se pacta de forma tácita una alienación con él. Es así como “la función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer, una relación del organismo con su realidad” (Lacan, 1984, p. 89). Pese a ello, no puede pasarse por alto que

[...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad, y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental (Lacan, 1984, p. 90).

Partiendo de esta teoría, se propone que el cine, específicamente la actuación del mismo Alejandro Jodorowsky, se convierte en la imagen especular de éste. Y si bien el infante termina por alienarse al verse imposibilitado ante sus carencias motoras, pareciera igualmente que A.J. se aliena con sus personajes, para realizar aquellas acciones que parecieran “imposibles” en la inmediatez.

A.J. está representado en varios personajes, como el hijo del topo, el Topo, la Mujer de negro, e incluso es posible decir que de manera menos directa u obvia, se encuentra en los personajes circunstanciales. Un ejemplo es que A.J., puede experimentar su confrontación con

⁷⁷ “Esta palabra está claramente relacionada con ‘imagen’, pero se pretende que subraye la determinación subjetiva de la imagen; en otras palabras, incluye tanto los sentimientos como una representación visual” (Evans, 2007, p. 110)

el padre, pues pareciera que el reflejo-Topo, es en realidad la imagen de Jaime, el padre, mientras que el niño, sin nombre, es en realidad A.J., (solo en la primera parte del filme).

Para explicar el proceso, se recurre al esquema L, que Lacan presentó durante el seminario “La carta robada” (1984, p. 47):

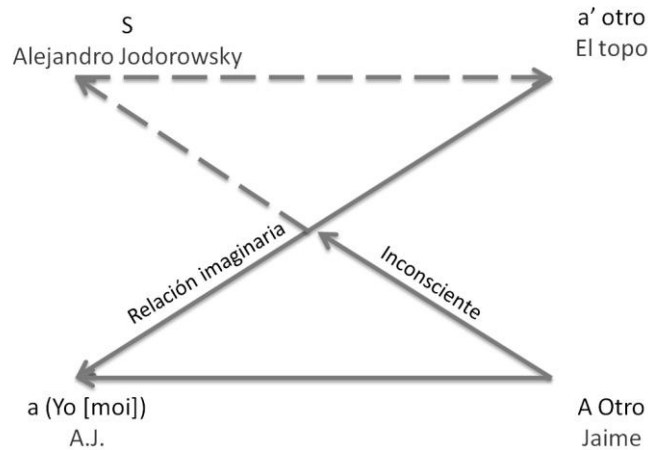


Figura 24. Aplicación del esquema L de Lacan (1955) a la obra de Jodorowsky.

Resulta necesario explicar cada categoría para poder comprender el por qué de esta propuesta. En primer lugar se encuentra el “yo” (a), que será entendido como el espacio donde:

[...] se intenta producir la representación propia sin fallas ni fisuras, lo que indica que el ego se encuentra prisionero de la ilusión de “unidad” y “síntesis”. Añádase, que la organización yoica deja fuera de su perímetro todo aquello que no resulta coherente con sus pretensiones pero, como sabemos, todo lo arrojado fuera no desaparece espontáneamente sino que vuelve de alguna manera. De ahí se desprende, que en su constitución muestre una base narcisista (García)

De esta forma, la categoría “yo” se puede ver relacionada con el autoengaño que el sujeto se formula sobre sí mismo, a partir de aquello que se desea ser. En este caso se ha decidido ubicar a A.J., al ser la ficción que Alejandro Jodorowsky construye en sus libros y entrevistas,

permitiéndole al espectador creer que lo conoce, cuando en realidad se trata del imaginario que él mismo se ha creado sobre sí, y que incluso puede ser asumido como verdad por el sujeto.

La segunda categoría a abordar es el otro (a'), que refiere el *alter-ego*, es decir, que es un otro que es semejante: al inicio, cuando se aborda el estadio del espejo, se estableció que el infante se percata de sí mismo desde el exterior, al alienarse con un "otro", por lo cual se debe entender que es una entidad que le permite al "yo" verse desde afuera, pero al mismo tiempo logra hacer aquello que no puede, pero que desde su proyección externa sí es posible. Por esta razón "el 'yo', en los contactos narcisistas que le son propios, mantiene una confusión con el semejante" (García & Domínguez, 2011). Por lo anterior, se considera que el Topo, que es la alteridad de A.J., es quien le permite externar o hacer aquello que A.J. no puede por sí mismo pero que desea. Es entonces que "El topo" se configura bajo un discurso crítico hacia la figura del padre, que ha sido una constante carga para A.J. quien recurre a este imaginario en reiteradas ocasiones, como se ha mencionado a lo largo de este proyecto.

En la tercera categoría, el Sujeto (S), Lacan ha intentado que no se confunda con la primera, pues usualmente, el Sujeto "se quiere ver en el 'yo' y hasta se cree que es el 'yo', pero no es ése el lugar que le corresponde; su sitio se encuentra más allá" (García & Domínguez, 2011). El Sujeto ha creado un imaginario que quisiera cumplir, e incluso puede llegar a creer que es él; por este motivo, en el esquema se ha dispuesto a Alejandro Jodorowsky, el creador de la ficción de A. J., de todos sus filmes y libros como el Sujeto. En esta misma categoría, se dice que "cuando habla no sabe lo que dice porque no se ve realmente, solo acierta a contemplarse del lado del ego y escucha tan solo aquello que proviene de este último, por propia boca o por la boca del 'otro'" (García & Domínguez, 2011).

Finalmente, la última categoría es el Otro (A), y “se trata de ese otro sujeto que se constituye en la “alteridad fundamental”, el “Otro radical” podríamos decir. Con este último no puede haber identidad alguna y trasciende todo lo ilusorio, lo imaginario” (García & Domínguez, 2011). En este apartado se ha colocado a Jaime, el padre de A.J., en el entendido de que el primero, también es una ficción que ha trascendido al verdadero Jaime, el padre de Alejandro Jodorowsky. Asimismo, en este espacio se discurre sobre el simbolismo del lenguaje, del cual se dice que

[...] precede a nuestro nacimiento, es independiente de nosotros, no nos pertenece específicamente. A partir del momento en que venimos al mundo van a producirse una serie de palabras (significantes) que nos van a ubicar en la estructura familiar e incluso social. Estas palabras (que proceden del Otro) son fundadoras del sujeto y, al mismo tiempo, lo apresan, forma lo simbólico que lo atrapa (García & Domínguez, 2011).

Es así como en el libro “La danza de la realidad”, se narra que “cuando un hombre odia a su padre, no se reproduce –para impedir que el apellido se multiplique– o se cambia de nombre” (Jodorowsky, 2006, p. 59), esto se explica a la par de la construcción de un imaginario en donde A.J. se siente no aceptado ni amado, por esta razón cree que su padre le enuncia como el último Jodorowsky, con el fin de terminar la estirpe con él.

Justamente en “El topo” el personaje del pistolero se autonombra Dios, cuando ejerce la justicia por mano propia en la primera parte del filme, es decir que es una entidad que se desea asir, pero que es imposible debido a que es intangible, por lo cual se convierte en Jaime, el padre que se considera importante porque se ansía su aprobación pero que es lejano afectivamente. El Topo, será el padre que no muestra amor a su hijo, mientras que éste busca su aprobación al enterrar su primer juguete y el retrato de su madre en las arenas del desierto.

Es decir, que la base derecha del esquema se percibe como lo simbólico, teniendo en consideración que el vértice que corresponde al Otro, será el espacio donde se situará el Nombre del Padre; mientras que el espacio superior izquierdo, donde se ubica lo imaginario, ofrece en su vértice más alto al sujeto que está bajo el falo; y en el centro de ambos triángulos se observa el espacio de la realidad, todo esto enlazándose incluso con el esquema R de Lacan (1987, p.534).

Entonces, se podría decir que en el campo simbólico, en el filme, el ser está constituido a partir de tres instancias: P, que representa al Padre, M, que designa a la madre como objeto primordial, e I, que es el ideal, es decir el lugar del niño. De esta forma cuando el Padre ocupa su lugar en el Otro, como ocurre en este caso, se conforma la ley.

Por lo tanto A.J., que está situado en el lugar del niño, se proyecta en el Topo, con la intención de convertirse en el objeto deseado por la madre, aunque para esto tiene que sobrepasar al padre. Esta hipótesis se sustenta en el discurso en que A.J. narra la base de su relación con su madre:

Sara, para vencer la angustia de ser hija de un cosaco violador, se engañó a sí misma convenciéndose de haber sido engendrada por el mítico bailarín. No me gestó a mí, sino a su imaginario padre: nací blanco como la leche y con una frondosa cabellera rubia, que ella se opuso a que me la cortaran hasta que cumplí 4 años. Un día mi padre, rabioso de que yo pareciera una mujercita y le recordara a su hermano homosexual, me llevó a escondidas al peluquero. Cuando llegué a casa con el cráneo pelado, Sara lanzó un aullido y se encerró en la cocina para llorar. Al ver que me crecían cabellos oscuros, dejó de interesarse en mí. Nunca más me besó o acarició... (Jodorowsky, 2011, p. 227).

De igual forma, se explica cómo el Topo es un personaje que se matiza a partir de querer demostrarle a Sara, como se mencionó anteriormente, que él, A.J., aunque era hombre no era un

canalla y transita de la infancia a la adultez (Jodorowsky, 2011, p. 226). Es así como a partir de la interpretación de su obra, se puede proponer que A.J. busca congraciarse con la madre por encima de la ley/padre, a quien descalifica en reiteradas ocasiones, dejando patente su inconformidad por sentirse no amado.

El campo imaginario, tiene que ver con el estadio del espejo, y se ubica a partir de m-i, que estarían por arriba de a y a', los cuales representan términos supuestos de la relación narcisista: el yo y la imagen especular. Si bien, la propuesta es que m y a (*moi-ego*) se mantengan como A.J., la imagen especular tendría que construirse desde todas las alteridades que A.J. se propone para sí mismo, es decir: Fando, imbricado con la imagen del Titiritero-Dios; El topo, como el imaginario del deseo de la madre; pero también como el Alquimista que se siente en un plano espiritual y en un control total de la situación, pues ya es guía para los otros. Todos estos elementos estarán en relación con el falo imaginario, entendido como la intención del sujeto por recuperar la plenitud narcisista, menguada por el imaginario sobre la visión paterna sobre él y su incapacidad de sentirse parte del entorno de vida, como se evidencia en “La danza de la realidad”:

En realidad en aquella época, donde yo era un niño diferente, de raza desconocida –Jaime no se decía judío sino chileno hijo de rusos–, aparte de los libros nunca nadie me habló. Mi padre y mi madre encerrados desde las ocho de la mañana hasta las diez de la noche en la tienda, confiando en mis capacidades literarias, dejaban que me educara solo. Y aquello que veían que yo no podía hacer por mí mismo se lo encargaban al Rebe⁷⁸ (Jodorowsky, 2006, p. 19).

⁷⁸ Jodorowsky explica que su abuelo, Alejandro, llega a América y al sentirse desarraigado se vuelve loco, y en su esquizofrenia crea el personaje de un sabio cabalista: Rebe. Cuando su abuelo muere le hereda a Jaime, su hijo, el cuidado del Rebe y éste al sentirse contrariado por el supuesto fantasma se lo pasa a Alejandro Jodorowsky.

Es así como se verifica la propuesta de Lacan, en la que deja patente que la imagen propia se superpone a la imagen del otro. Si el ente prevalece en este nivel, corre el riesgo de quedar anulado, o bien, destruir al otro. En esta sección Lacan sitúa la letra J que representa el *jouissance*⁷⁹, es decir el goce.

Anzieu también ofrece una postura aplicable al trabajo de Jodorowsky, ya que según este teórico francés el “convertirse en creador es permitir que se produzca [...] una disociación o una regresión del Yo, parciales, bruscas y profundas: es el estado de sobrecogimiento” (2011, p. 105), al momento que el cineasta construye estas alteridades con las que puede discurrir sobre sus problemáticas infantiles se observa el primer estado de sobrecogimiento. Usualmente esta fase está enlazada con una crisis personal, y justamente la crisis con la figura paterna será lo que Jodorowsky presente como motor en la producción de sus discursos.

Posteriormente, se llega a “la parte del Yo que permanece consciente (de otra forma, se trataría de locura) [que] recoge de ese estado un material inconsciente, reprimido o suprimido sobre el cual el pensamiento preconscious retoma sus derechos” (p.105), es decir, que el cineasta puede no estar consciente de los elementos que está exhibiendo en sus trabajos, mucho menos de los significados que está expresando.

Volviendo a Lacan, quien analiza a Joyce en el Seminario 23, se pueden encontrar semejanzas con a A.J., por lo cual sería factible aplicar la misma pregunta que el psicoanalista formula sobre el escritor irlandés: “¿Por qué no pensar el caso de Joyce en los siguientes términos? ¿Su deseo de ser un artista que mantendría ocupado a todo el mundo, a la mayor

⁷⁹ “Este término no aparece en la obra de Lacan hasta 1953, incluso entonces no se destaca particularmente. En los seminarios de 1953-4 y 1954-5 él emplea el término ocasionalmente, por lo general en el contexto de la dialéctica hegeliana del AMO y el esclavo: el esclavo se ve obligado a trabajar a fin de proporcionar objetos para el goce del amo. [...] en 1957, Lacan usa el término para referirse al goce de un objeto sexual y a los placeres de la masturbación; en 1958 explicita el sentido de ‘gocce’ como ‘orgasmo’” (Evans, 2007, p. 103).

cantidad de gente posible en todo caso, no compensa exactamente que su padre nunca haya sido para él un padre?” (Lacan, 2006, p. 86). Resulta pertinente aclarar de nuevo, que en este proyecto no se discute la veracidad sobre la percepción que A.J. pone de manifiesto sobre su padre y él mismo, solo se emplea como evidencia, que para A.J. su padre no estuvo con él, pues como la misma cita de su novela autobiográfica dice: “aparte de los libros nunca nadie me habló”.

A partir de lo anterior, y con apoyo en Lacan, se tiene que “hay que suponer tetrádico lo que hace al lazo borromeo⁸⁰ –que perversión solo quiere decir versión hacia el padre–,⁸¹ que en suma el padre es un síntoma, o un *sinthome*, como ustedes quieran” (Lacan, 2006, p. 20).

Para Lacan el *sinthome* será “algo que permite a lo simbólico, lo imaginario y lo real mantenerse juntos, aunque allí, debido a errores, ya ninguno esté unido al otro” (Lacan, 2006, pág. 92), como se observa en la figura 25:

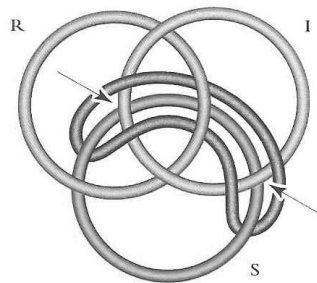


Figura 25. Sinthome borromeo Lacan (1976).

Al estudiar al escritor irlandés, el psicoanalista explica sobre éste:

[...] tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente – solo habla de eso. He centrado la cosa en torno del nombre propio y he pensado – hagan lo

⁸⁰ “El nudo borromeo, así llamado porque se le encuentra en el escudo de armas de la familia Borromeo, es un grupo de tres anillos eslabonados de tal modo que si se corta uno, cualquiera de ellos, los tres se separan” (Evans, 2007, p.139).

⁸¹ Nota original del traductor: “Perversión (perversión) es homófono de *père-version* (padre-versión), y *vers* significa ‘hacia’” (Lacan, 2006, p. 20).

que quieran con este pensamiento – que por querer hacerse un nombre Joyce compensó la carencia paterna (2006, pág. 92).

De tal forma que a partir de esta idea, es posible volver a enlazar esa postura con la obra del cineasta chileno, ya que, pudiera proponerse que él busca crearse una imagen que sea valorada, o al menos que entre al diálogo con las instancias paternas, como se explicó antes con el estudio del concepto del *Fatherless*. Por lo cual resulta congruente que el nombre bajo el que se auto reconoce, evolucione con el tiempo, proyectando esa evolución, puesto que al principio firmaba como: Alexandro Jodorowsky, en los créditos de “Fando y Lis”, o ir más allá cuando en Tocopilla, su maestro Toro le hizo ver que en su nombre había un “ojo de oro” (Alejandr OJO D ORO wky), o bien en sus libros “Metagenealogías” y “Ojo de oro”, donde vuelve a segmentar su nombre y ahora explica que JOD, las primeras tres letras de su apellido, se convierten en “la primera letra y la más sagrada del impronunciable tetragrama ‘Yod-He-Vav-He’: YaHVeH (o Jehová)” (Jodorowsky, 2011, p. 292).

Entonces, en la búsqueda del “padre imaginario, es con él con quien siempre nos encontramos. A él se refiere muy a menudo toda la dialéctica, la de la agresividad, la de la identificación, la de la idealización por la que el sujeto accede a la identificación con el padre” (Lacan, 2008, p. 222). En el caso de A.J. es el padre que deja palpable en su obra, cinematográfica y literaria, e incluso en sus intervenciones públicas, cuando se queja de lo terrible que era, como ya se ha mencionado anteriormente. Por lo cual se halla que su posicionamiento coincide perfectamente con Lacan, en ubicar al padre imaginario como “el padre terrorífico que reconocemos en el fondo de tantas experiencias neuróticas, y no tiene en absoluto, obligatoriamente, relación alguna con el padre real del niño” (Lacan, 2008, p. 222). Pues la percepción y el recuerdo será lo determinante para conformar la imagen del padre que

A.J. tuvo. Aunque lo real no es asible, se debe tener presente que existen diferencias entre el padre imaginario y el real, pues este último es “algo muy distinto, que el niño muy difícilmente ha captado, debido a la interposición de los fantasmas y la necesidad de la relación simbólica” (Lacan, 2008, p. 222). Es decir, como una opción hipotética, no importa si el padre se alejó por conseguir un sustento económico para el hijo, si éste lo vivió como un desapego intencional por falta de cariño, solo esa visión tendrá sobre su progenitor. En términos generales, la gente tiene “enormes dificultades para captar lo más real de todo lo que nos rodea, es decir, los seres humanos tales como son” (Lacan, 2008, p. 222), habitualmente se construyen percepciones circunstanciales con las cuales se juzga el entorno.

Por lo anteriormente expuesto, resulta evidente que A.J. presenta un *sinthome* en su producción artística, y éste tiene que ver con el padre, así como con su propia masculinidad, y está presente en todas sus facetas. Es un ente con el cual se discute, se niega, pero al que constantemente se regresa, de ahí que sea fundamental comprenderlo dentro de su producción creativa.

Finalmente, si el *sinthome* comunica algo por lo cual debería tener algún tipo de respuesta, se puede vislumbrar en la obra, como intento para entrar al diálogo con la entidad paterna. De igual forma se cree que, a través de la producción artística existe la necesidad de subsanar la carencia evidenciada a través del *sinthome*, por lo cual se propone que la obra tendría un carácter psicomágico, que es un concepto propuesto por el mismo autor, y que se discute enseguida.

5.3. Psicomagia

Para iniciar este espacio se debe comprender lo que en términos generales implica el concepto “magia”, y su relación con lo visual, vislumbrar cómo se relaciona con la construcción de un filme; es decir, de qué manera ese producto artístico puede ser un acto de psicomagia.

En primera instancia se debe tomar en consideración que

[...] la actitud tomada por los diferentes pueblos con respecto a lo sobrenatural varía, ya que lo que resulta misterioso e increíble para un pueblo, puede no serlo para otro. No obstante, la creencia en lo sobrenatural es universal. Esta creencia se manifiesta de dos maneras –la primera es la religión y la segunda es la magia (Salzmann, 1981, p. 251).

Entonces, los conceptos “magia” y “religión”, son elementos cercanos que se presentan en diferentes matices en todas las culturas; cada vez que existe algo que no es explicable o controlable se direcciona hacia estas vertientes. Siguiendo la construcción léxica de Jodorowsky, es necesario entender el vocablo magia; el cual en antropología se define como “...lo que concierne a lo sobrenatural en su empeño de manipularlo en beneficio de un individuo” (Salzmann, 1981, p. 255). Por esta razón, en primera instancia, si el filme es un acto mágico tiene como principal intención, consciente o no, provocar un beneficio, que bien puede ser al creador o al espectador que se ve reflejado en el producto artístico.

Cabe añadir que existen dos visiones primordiales sobre la magia, que son la imitativa y la contagiosa. Según Salzmann (1981), la primera es aquella en la cual se cree que lo que es igual se afecta mutuamente, mientras que la segunda es a partir de la cercanía con algo. Por ejemplo, la magia imitativa era aquella que se cree se practica al dibujar en las cavernas un animal siendo atravesado por las flechas en señal para evocar la obtención de dicha presa.

Mientras que en la segunda se trabaja a partir de alguna cosa relacionada con el elemento a hechizar; por ejemplo un mechón de cabello para curar, o dañar, al propietario.

Esta visión de la magia resulta interesante, sobre todo en la primera acepción y al estar relacionada con una producción visual, puesto que se puede encontrar una relación con la psicomagia que intenta solucionar un problema a partir de una acción metafórica, en la cual habrá una relación momentánea y no arbitraria entre el significante y el significado.

Asimismo es importante dilucidar la función de las imágenes, pues éstas “desempeñan sin duda un papel en estos rituales generalizados en los que un muñeco de cera actúa como sustituto de la víctima deseada y es agujereado en medio de algún conjuro” (Gombrich, 2003, p. 190). Es decir que en realidad es la imagen la que sirve para exorcizar el problema de quien lleva a cabo la acción mágica. El filme en este caso debe proveer lo necesario para poder eliminar aquello que hace mella en el creador.

Además, no se debe olvidar que “cuanto más dominados estemos por las emociones, más fácil será que sintamos la tentación de volver a los vestigios de la creencia irracional que forma parte de nuestra herencia cultural” (Gombrich, 2003, pág. 190). Por lo cual resulta lógico que el cineasta esté trabajando con actos psicomágicos para el público que se lo requiere, pues parecieran ser respuestas a problemáticas insalvables. Y visto como un acto para sí mismo, es la respuesta, quizá inconsciente, a un mal que le aqueja: la problemática con el padre que se ha explicado en diversos momentos, para su posible eliminación psíquica.

5.3.1 ¿Qué es la psicomagia?

En 1995, Jodorowsky, publicó por primera vez su libro “Psicomagia”, en el cual narra lo que se ha convertido en su último oficio. Según cuenta el mismo cineasta, todo inicia a partir

de sus lecturas de Tarot y la necesidad de dar solución a los problemas de sus consultantes, fue entonces que nombró como psicomagia a los actos que recetaba.

Para Jodorowsky las acciones catalogadas como: actos psicomágicos, son ejercicios que “corresponde al inconsciente descifrar la información transmitida por el consciente” (Psicomagia, 2007, p. 108), asimismo establece que esta propuesta de “curación” “no pretende ser una ciencia, sino una forma de arte que posee virtudes terapéuticas, lo que es totalmente diferente” (Jodorowsky, 2007, p. 162).

Es decir que la psicomagia es:

[...] dar consejos para solucionar problemas, aplicando de forma no supersticiosa las técnicas de la magia. Los elementos con los que se cuenta son toda clase de actos simbólicos que puedan ser propuestos a una persona. Lo primero de lo que tenemos que ser conscientes es de que cuando una persona tiene un problema hay que introducirla en su problema, para que sea consciente de él. Hay que llevarla al límite de su problema, no apartarla enseguida de él, sino enfrentarla a sus miedos. Una vez superados éstos, la angustia desaparece y la persona puede remontar. [...] A partir de ahí, hay métodos concretos para ayudarla. En el caso de que una persona haya sufrido toda su vida, lo único que puede hacerse es dejarla morir y que renazca de nuevo. Esto se hace metafóricamente, por ejemplo cambiándole el nombre y haciéndole una tarjeta de visita nueva. La psicomagia depende de soluciones creativas muy simples en las que yo no tengo ningún límite. Son cosas no agresivas, cosas benignas, jamás destructivas (Jodorowsky, 2007, p. 281).

Por lo tanto, Jodorowsky, como productor artístico, continúa dentro de su línea, al proponer la creación de la psicomagia, como una propuesta artística que tiene como fin la curación. Es así como al paciente se le propone un acto de tintes teatrales y simbólicos que serán realizados de manera consciente, con el único fin de llegar al inconsciente y desde ahí, ofrecer una posible solución beneficiosa a quien se siente aquejado por algún malestar.

Estas propuestas curativas, pretenden no “reprimir o tratar de eliminar los síntomas alucinatorios o persecutorios, la psicomagia encuentra en la metáfora delirante una vía de curación del inconsciente, y a través de actos poéticos la lleva a la realización simbólica” (Jodorowsky, 2007, p. 339). En este orden de ideas, es comprensible que la producción artística sea una posibilidad dentro de la psicomagia, y por consiguiente la creación cinematográfica, una de las disciplinas ejercidas por Jodorowsky, una posible vía de sanación, vista desde este contexto.

5.3.2 La psicomagia en Jodorowsky

Si bien en este capítulo se ha establecido la construcción del *sinthome* en la producción de Jodorowsky, y se propone que la producción de estos filmes (“Fando y Lis”, “El topo” y “La montaña sagrada”), son parte de un macro acto discursivo, como anteriormente se explicó, es cierto que también forman un macro acto psicomágico, en el cual el autor busca la “curación” frente al imaginario negativo que posee de su propio padre. El proceso es comprensible a partir de que su obra presenta continuos y versátiles matices religiosos, al tiempo que la imagen del padre está presente como elemento de conflicto.

Pues bien, estamos de acuerdo según Freud, en que la necesidad religiosa proviene

[...] del desamparo infantil y de la nostalgia por el padre que aquél suscita, tanto más cuanto que este sentimiento no se mantiene simplemente desde la infancia, sino que es reanimado sin cesar por la angustia ante la omnipotencia del destino. Me sería imposible indicar ninguna necesidad infantil tan poderosa como la del amparo paterno (Freud, 2011, p. 68).

Es así como se explica que Jodorowsky indague de manera reiterativa sobre el imaginario del padre y su problemática con éste. Incluso, en el filme “Fando y Lis”, basado en la obra homónima de Arrabal, existe diferencia entre el texto dramático del español, que discurre de forma intensa sobre la problemática de pareja, mientras que en la producción fílmica del chileno, es constante la necesidad de Fando de “destronar al padre”. De igual manera se puede observar un cambio de mentalidad entre el Jodorowsky que habla en 1967 en “Fando y Lis”, y

el que discurre con Sánchez Dragó en los 90's, cuando asegura que “no hay que matar al padre, hay que absorberlo, porque matar al padre es un delirio de Freud [...] Al padre hay que entrar en el padre y absorberlo” (Jodorowsky, *Psicomagia*, 1995). Justo, pareciera que eso hace el hijo de *El topo*, cuando supera la crueldad a su padre y descubre que puede aprender de él como un maestro y aun así no necesita asesinarlo, pues de todas formas ya fue superado por el hijo.

Pareciera que el proceso artístico permite, igual que los actos psicomágicos que Jodorowsky receta, crear evoluciones en el inconsciente del autor, ya que esta última visión del padre es la que quiere, según comenta en la misma entrevista, presentar en su obra aun no filmada: “Los hijos del Topo”⁸². Incluso es posible enlazar este hecho cuando Jodorowsky explica a Sánchez Dragó que durante el acto psicomágico, “se entra de pleno en la magia, en el misterio. Cuando te sales de ti mismo, aparece un personaje, otro, no eres tú. Y es una maravilla. Descubres co...nuevas energías en ti” (Jodorowsky, *Psicomagia*, 1995). En el proceso de magia, el individuo puede generar alteridades, (por ejemplo: Fando, el Topo y el Alquimista), que permiten realizar el acto mágico, y que brindan la posibilidad de confrontar aquello que no se hizo en su momento, buscando la “curación” psíquica.

De esta forma Jodorowsky, consciente o inconscientemente, ha construido con los años su acto psicomágico con su producción fílmica, al grado que el mal que le aquejaba: el padre, se ha teñido de formas menos negativas, al poder sublimar sus carencias a través del cine y la literatura, donde evidencia su continua búsqueda del *yo* desde los espacios místicos y el arte. Creando, así, una gran metáfora de su conflicto con el imaginario del padre.

⁸² El proyecto se canceló en 2010, ya que los productores Raymond J. Markovich, Olga Mirimskaya y Arcadiy Golybovich, de Parallel Media Films, “habían desaparecido” (Moldes, 2013).

Conclusión parcial

En este último apartado se ha abordado la idea de observar la producción de Alejandro Jodorowsky como un gran discurso que puede ser segmentado y comprendido de manera individual, al analizarlo a la distancia y tomando en consideración los tres primeros largometrajes que el cineasta realizó en México.

En primera instancia se propone la posibilidad de secuencia, pensando que el primer filme, “Fando y Lis”, es una metáfora de un viaje interno en el cual los segmentos femeninos y masculinos del ser, es decir el *ánima* y el *ánimus* se encuentran en pugna hasta que logran reconciliarse en la muerte material de estos personajes. Por lo cual esta película sería en el interior de un personaje al que se desconoce físicamente pero que inicia su etapa de construcción.

En el segundo filme, “El topo”, se propone la visión de una triada -el pistolero, la Mujer de negro y el hijo del primero- que construye a un ente completo que puede evolucionar a partir del aprendizaje de ensayo y error que se percibe a lo largo de la historia.

Posteriormente, el personaje toma una sola forma contenida en el alquimista, en “La montaña sagrada”, que se convierte en el maestro que busca ayudar a un grupo de individuos para que se conviertan en un solo ser que se convertirá en el centro de conocimiento y control. Cabe recordar que esta historia concluye con la ruptura diegética en la cual Jodorowsky pone en evidencia el acto cinematográfico como un espectáculo.

A partir de los enlaces fílmicos explicados a detalle en los capítulos anteriores y resumidos líneas arriba, se recurre a la metáfora desde las propuestas de Lacan, a partir de cuya postura es posible enlazar dicho tropo, al *sinthome* y la construcción del yo. En este segmento

se puede apreciar cómo se vuelve a la relación entre el autor y sus personajes, al dar la impresión de ser alusiones a su persona y experiencia de vida directa. Incluso se plantea la posibilidad de ver la obra literaria como un complemento para la edificación del personaje que Jodorowsky erige sobre sí mismo. Es así como de formas recurrentes pareciera que la línea entre la ficción y la realidad se desvanece o confunde.

Finalmente, y a partir de lo trabajado en esta tesis, se llega a la idea de que la obra de este autor, al menos a partir del estudio de los filmes mencionados, está elaborada como un gran acto de psicomagia en el cual el cineasta aborda tópicos recurrentes que parecen tener relación con las problemáticas que el autor menciona en sus conferencias y libros, de forma reiterada sobre su vida.

Es así como Jodorowsky propone un gran acto de psicomagia en tres entidades fílmicas que pueden ser comprendidas como objetos individuales o como parte de un gran mandala que le permite discurrir sobre elementos frecuentes que sobresalen en sus historias. Por lo cual se puede pensar que al analizar su producción, el espectador se encuentra frente a una automitografía que utiliza diferentes espacios -literatura, cine y conferencias- para confeccionarse.

CONCLUSIONES GENERALES

El estudio sobre la obra fílmica de Alejandro Jodorowsky representa una experiencia interesante incluso para aquellos que no se consideren seguidores de este cineasta de culto. Su discurso va más allá de las estructuras comerciales, incluso es más que solo evidenciar las carencias biográficas del cineasta. Si bien sus temas tienen la capacidad de servir como espejos que reflejan la cultura del lugar en una época determinada, también evidencian la esencia de las problemáticas humanas que están por encima de la nacionalidad, de la historia e incluso del género.

Al inicio de este trabajo el interés era abordar el discurso místico en lo lingüístico y lo visual de una pieza fílmica: “El topo”, como si solo ese tema pudiera ofrecer la obra. Mas al avanzar el proyecto, se develaron diversos matices que no se tenían claros al iniciar la investigación. Por esta razón, se reestructuró la ruta de investigación. Enseguida se describe el proceso.

A continuación se discurrirá sobre los objetivos que, bajo la nueva perspectiva, **se lograron**, y cómo están desarrollados en cada capítulo:

1. A lo largo del primer capítulo, y conforme a lo previsto en el objetivo inicial, se ubicó la corriente filosófico-artística en que se sitúa el discurso del filme “El topo”, al ser el eje de este estudio.

Un elemento significativo en esta etapa fue la respuesta social que el cineasta obtuvo sobre su creación, ya que las anécdotas revelan el repudio que se hizo palpable durante los estrenos a raíz de su carácter de ruptura que confrontaba al público con aquello que no deseaba hacer consciente, como la violencia y el deterioro de las instituciones sociales. Posteriormente, se llegó a la idea que es un objeto cultural que sirve de puente entre la modernidad y la posmodernidad, ya que tiene, según revelaron los resultados de la aplicación de las categorías de Zavala (2005), más elementos de la primera instancia que de la segunda, y no se pueden desestimar estos últimos.

Uno de los rasgos posmodernos más significativos en este proyecto es la “ausencia del padre y negación de la autoridad” (Orrellana & Martínez, 2010, p.67), entendiendo que el padre puede estar personificado en espacios que no congenian únicamente con el ámbito familiar. En sus filmes, Jodorowsky discrepa con las instancias que pretenden normar: Estado, religión, padre biológico. De manera constante se rebela contra la restricción externa en la cual se siente rechazado y a la que pretende negar, antes de ser atacado por ese imaginario de poder.

Por lo anterior, es posible decir que se cumplió la hipótesis correspondiente, pues el autor presenta una obra de frontera que, si bien puede ostentar ciertas características posmodernas, es una pieza moderna.

2. Durante el segundo capítulo se trabajó sobre el siguiente objetivo, donde se establece la relación que existe entre la vida del cineasta y su propuesta fílmica. En él se reporta el hallazgo de la automitografía (Lefere, 1998) que Jodorowsky construye en sus películas

al manifestar rasgos que lo sitúan como judío, tarotista e incluso como padre -que no tuvo reparo en trabajar con su hijo Brontis, obligándolo a realizar actos “artísticos” que repercutieron en su infancia y debieron ser subsanados- como se explica en dicho apartado.

Al mismo tiempo se observó que las apariciones del cineasta dentro de sus primeros largometrajes tienen cierta congruencia con el objeto de estudio: en el caso de “Fando y Lis”, el artista aparece solo un momento y funge como el titiritero que tiene el control y corta los hilos de su muñeco, generándose la imagen de un ser todopoderoso. Mientras que en “El topo”, el personaje principal se presenta en un inicio como Dios y posteriormente se convertirá en un aprendiz, un rol que se puede relacionar con el del Alquimista en “La montaña sagrada”. A partir de estos hallazgos es posible proponer que el autor va desarrollando este personaje omnipotente en su filmografía. En general se puede decir que el involucramiento de Jodorowsky con su producción, constata su compromiso como autor respecto al mensaje que propone, lo cual congenia con la hipótesis propuesta donde se estableció que el autor se relaciona con su producción a tal grado que puede afirmarse que es un autor comprometido con el mensaje que se expone en su obra, pues muestra su vida a través del trabajo artístico.

3. Posteriormente, y de acuerdo con la meta prevista en el objetivo tres, se buscó identificar el eje de la trama fílmica en el discurso estudiado. En principio la hipótesis era que el centro del filme es la búsqueda del yo interior, a partir de la apropiación del exterior místico. Mas la investigación ofreció el descubrimiento de que Jodorowsky edifica a través de la semiótica del tarot cuatro instancias que en conjunto proveen un ego equilibrado. Cada una de estas clasificaciones está relacionada con un as de la baraja, que a su vez se corresponde con los cuatro maestros del revolver que incitarán a la

evolución espiritual del personaje al que dio vida el cineasta. Mientras que en “La montaña sagrada”, el chileno en voz del Alquimista explica estas categorías al iniciado que es representado tanto por el ladrón, como por el público.

Es así como la fabricación del yo constituye la columna vertebral de los filmes que realizó en México de 1967 a 1973, y no solo de “El topo”, como se estipuló en un inicio. Específicamente en este largometraje, se mostró cómo se pone en juego la teoría de los arquetipos de Jung (2002), al abordar las dualidades interiores que cada individuo lidia de manera cotidiana. De esta manera se dio continuidad a este tópico, que ya se había estudiado en su obra prima a lo largo del viaje interior de Fando y Lis por arribar a la ciudad mítica de Tar (Villanueva, 2009).

4. El cuarto objetivo se desarrolla en el capítulo del mismo número, donde se describen las formaciones imaginarias (Pêcheux, 1978) que el autor evidencia en el filme, condicionadas por su contexto histórico; bajo la hipótesis de que el creativo genera en la escena fílmica ideales disonantes para su época, que ya existían, pero que él se atreve a manifestar en su obra, a diferencia de otros productores contemporáneos.

En primera instancia se abordó la imagen del héroe desde la teoría de Campbell (1972). Los resultados revelaron que el personaje del pistolero no está totalmente alejado de las formas atávicas; también se llegó a la idea de que la relación entre el autor y el carácter no era la esperada como propone Bajtín (2005), ya que el primero no logra separarse de su creación.

A partir de la aplicación teórica de los arquetipos (Jung, 2002), se demostró que “El topo” aprovecha las mismas clasificaciones que es posible aplicar a los personajes de “Fando y Lis”: *ánima* y *ánimus*; pero en el objeto de estudio avanza y ofrece una trinidad. Para descifrar el proceso se estableció la transformación del personaje denominado el

Guerrero, quien a su vez necesita estar cimentado en el fanfarrón y el cobarde, personificados por el Topo (*ánimus*) y la Mujer de negro (*ánima*) respectivamente. Es decir que la pareja unida formaba un solo ser que evoluciona en el personaje del hijo del Topo, quien en el filme logra sobreponerse a los errores cometidos.

Posteriormente se discurre sobre los personajes femeninos se llega a la idea de que éstos están presentes como apoyo al protagonista masculino; porque es en realidad quien debe experimentar el mundo para comprenderse a sí mismo en todas sus aristas.

5. Finalmente, el último capítulo desarrolla el objetivo correspondiente, donde se realiza una aproximación a la poética fílmica de Alejandro Jodorowsky. En la hipótesis se propuso la intención de revisar la relación entre los filmes: “Fando y Lis”, “El topo” y “La montaña sagrada”, ya que se creía que contenían elementos que respondían a un mismo discurso sobre la edificación del yo, el cual era posible percibir al articular y cotejar las estructuras, contenidos y personajes de las obras.

Para ello se recurrió a las macro estructuras (van Dijk, 2007b), y se aplicó la teoría sobre aquellos elementos reiterativos en las tres piezas, para posteriormente utilizar la metáfora (Lacan, 1984) que llevaría a entender la formación del yo, que es un tópico constante en este estudio.

A partir de la investigación realizada se llega a la conclusión de que los filmes que conforman la trilogía mexicana de Jodorowsky, funcionan como un discurso único que a su vez es un macro acto psicomágico. Pareciera que el autor intenta, a través de su obra, articular todos sus fragmentos para reconstruirse.

Finalmente, se puede percibir esta visión de discurso único, integral, con carácter psicomágico, al conocer la presentación que hizo el autor en el Montreal Festival du Nouveau Cinema: “El cine para mí es sagrado. Él debe servir a algo, a abrir nuestra

conciencia, a unirnos al pasado, presente y futuro para salvar el mundo. Por supuesto no se puede cambiar el mundo, pero podemos comenzar a cambiarlo” (Jodorowsky, 2013).

6. Es así como se categorizan los discursos anti-sistémicos que se observan en “El topo”, demostrando a través de la hipótesis principal de este trabajo, que Jodorowsky exhibe en su discurso fílmico una ruptura ideológica y temporal, y que será a partir de esas fracturas, que el cineasta cimiente su autoimaginario en su diversa producción.

En el **balance** concerniente a la investigación se notifica que, como se ha expuesto líneas arriba, existe coherencia entre las hipótesis y los objetivos propuestos al inicio del estudio respecto a los logros que se entregan en este documento. Sin embargo, se reitera que la investigación evolucionó y amplió sus alcances a lo largo de este proceso, ya que al inicio solo se tenía previsto utilizar un fragmento del filme “El topo” y discurrir el tópico místico como elemento único. Las modificaciones se presentaron a raíz de las materias cursadas a lo largo de los primeros dos años de programa educativo, además de la guía teórica ofrecida por el comité tutorial, que en conjunto lograron encontrar la ruta para desarrollar un proyecto amplio y enriquecedor.

El abordaje del concepto *fatherless* (Althusser, 1971) en el objeto de estudio como parte de los discursos cinematográficos de la posmodernidad (Orrellana & Martínez, 2010) es el tópico enriquecedor que dio guía a este estudio, por lo cual Althusser, Orellana y Martínez proveyeron la teoría más provechosa para el desarrollo del trabajo. A través de esta postura se observó la carencia que el autor argumenta visual y narrativamente en cada uno de los filmes seleccionados.

Como aportaciones se considera la evaluación del discurso fílmico de Jodorowsky, para categorizar su producción como parte del acervo cinematográfico que sirve de puente entre la modernidad y la posmodernidad. En esta revisión se analizó la construcción visual, desde los espacios físicos, hasta el vestuario de los personajes, ser tópicos reiterativos en la obra del chileno, y con ello se contribuye a una crítica semiótica de la filmografía estudiada.

De igual manera se desarrolló el examen de la polifonía y se abordó el compromiso del autor con el mensaje enunciado, al ser un producto creado por una persona que funge como director, guionista y actor; sin embargo al mismo tiempo se estableció la entidad del cineasta como un ente disociado que es perceptible en varios personajes y que evoluciona a lo largo de las tres historias.

También se revisaron los papeles femeninos como una herramienta que acompaña al protagonista en la construcción y evolución de su yo. La propuesta derivada del examen de este proceso, es interpretar los filmes como una macro-metáfora cinematográfica con fines psicomágicos.

Asimismo los **alcances** obtenidos se vieron coartados en algunos momentos por no contar con toda la bibliografía relacionada con la producción del cineasta, al no encontrarse o bien al tener que esperar su arribo a territorio nacional.

También se reconoce que al tomar solo un filme como eje de estudio y concretar su articulación con los filmes cercanos, temporal y geográficamente, se limitan los resultados obtenidos al ser interpretados a partir de esta muestra, y que tal vez, al ampliarla se hubiesen manifestado nuevos hallazgos.

En algún momento se estableció la necesidad de tener un contacto con el cineasta, el cual no fue posible ya que éste no dio oportunidad al diálogo, posteriormente, esta situación se consideró un acierto para la investigación; ya que el estudio no desvió su atención hacia el creador, más de lo necesario, aunque se tomaron algunos datos de su biografía para comprender algunos símbolos de sus obras cinematográficas. Además, recientemente Jodorowsky ha expresado una aseveración que resulta idónea a este argumento al enunciar: “No me pidan que yo presente mi película [La danza de la realidad]. Todo ser es infinito. Mi película es un ser, él habla por el mismo. Yo les entrego mi honestidad. Mi verdad. Este ataúd limitado donde vive mi alma infinita” (Jodorowsky, 2013).

Por último, en este rubro se tiene que mencionar la imposibilidad económica y laboral para asistir al *Festival Internacional de Cine de Morelia* (FICM), donde se exhibió por primera vez en México: “La danza de la realidad” (Jodorowsky, 2013), además de las conferencias que el cineasta ofreció en esa ciudad. Esta circunstancia coartó al proyecto de poder enlazar los hallazgos con un filme de carácter abiertamente autobiográfico, que seguramente hubiera enriquecido la tesis.

Respecto a las **perspectivas** para futuras investigaciones sobre el cine de Jodorowsky se encuentra la revisión del corpus cinematográfico completo, ya que durante la realización de este estudio, el cineasta presentó su más reciente filme: “La danza de la realidad” (Jodorowsky, 2013) en la edición 66 del Festival Fílmico de Cannes, donde narra su relación con su padre. Además de que no se abordó toda la filmografía nacional y menos la internacional, donde su injerencia en la creación de la historia se vio notablemente menguada. De igual forma, se deja para investigaciones posteriores la utilización del material gráfico del autor, como las “Fábulas pánicas”, por mencionar un ejemplo.

También queda pendiente la exploración en la filmografía del autor sobre las relaciones líquidas (Bauman, 2005) entre las parejas e incluso entre la relación padre-hijo. En razón a lo efímeras y utilitarias que resultan las interacciones de los personajes principales con los demás compañeros de historia. Incluso en esta parte se puede dedicar un espacio al tópico del género, pues se encuentra enraizado al sadismo y masoquismo como constantes.

Como última propuesta se deja el estudio del manejo del tiempo, por causa de que el autor trabaja con alteración cronológica, pues no presenta historias lineales, ya que hace uso de espacios oníricos; o bien, se puede plantear la experimentación desigual del paso del tiempo según el lugar donde se encuentre el personaje.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes impresas

Abruzzese, A. (1978). *La imagen fílmica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Alfano, E. (1988). 1942-1965. “El cine independiente”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. II, págs. 69 - 82). México: S.E.P. U.A.M. Fundación Mexicana de Cineastas.

Althusser, L. (1971). *Freud and Lacan*. En *Lenin and philosophy and other essays*. Monthly Review Press.

Anzieu, D. (2011). *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI.

Arrighi, G., Hopkins, T. K., & Wallerstein, I. (1999). *Movimientos antisistémicos*. Madrid: Ediciones Akal.

Aumont, J., & Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca.

Aumont, J., A. Bergala, M. Marie, & M. Vernet. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Ayala, J. (1986). *La búsqueda del cine mexicano*. México: Posada.

Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Balandier, G. (1999). *El desorden*. Barcelona: Gedisa.

Baudrillard, J. (2000). *El crimen perfecto*. Anagrama.

Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benveniste, E. (2008). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.

Berger, J. (1975). *Modos de ver*. Gustavo Gili: Barcelona.

Berger, P., & Luckmann, T. (1996). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Estudios públicos, 63.

Beristáin, H. (2001). *Diccionario retórica y poética*. México: Porrúa.

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores.

Berruto, G. (1988). *La semántica*. México: Nueva imagen.

Bertetto, P. (1977). *Cine, fábrica, vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili.

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen.

Booth, W. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Booth, W. (2006). *The essential*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. España: Paidós.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bruce-Mitford, M. (1997). *El libro Ilustrado de signos y símbolos*. México: Diana.
- Butler, J. (2000). "Variaciones sobre sexo y género". En M. Lamas, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM/PUEG.
- Butler, J. (2007). *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Calvino, I. (2002). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori Editores.
- Calvo, N. R. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Pax México.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cazés, D. (2005). *Hombres ante la misoginia: miradas críticas*. México: CEIICH-UNAM/Plaza y Valdés.
- Charaudeau, P., & D. Maingueneau. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Chevalier, J., & A. Gheerbrant. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

- Cirlot, J. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Clair, J. (2000). *La responsabilidad del artista*. Madrid: Gallimard.
- Conway, J., S. Bourque & F. Scott. (2000). “El concepto de género”. En M. Lamas, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM/PUEG.
- Costa, A. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Debray, R. (2002). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Plaza y Valdés.
- Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. México: Paidós.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España: Lumen.
- Eisenstein, S. M. (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- Eliade, M. (2003). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2008). *El mito del eterno retorno*. España: Alianza/Emecé.
- Escudero, L. (2001). *Lógicas en la representación de la moda*. deSignis, 103-119.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

- Feldman, S. (2001). *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Foster, H. (2002). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. España: Anagrama.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Barcelona: TusQuets.
- Freud, S. (2011). *El malestar en la cultura*. España: Alianza editorial.
- Freud, S. (1982). *Tótem y tabú*. España: Alianza editorial.
- Gabriel, T., & R. Geaves. (2007). *...ismos para entender la religión*. Madrid: Turner.
- García, A. (2009). *Teatro pánico: Alejandro Jodorowsky en México*. México: CITRU–INBA.
- García, E. (1986). *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP).
- García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano*. México: Mapa.
- García, N. (1984). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI Editores.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo.
- García, N. (1999). *La globalización imaginada*. México: Paidós.
- García, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Buenos Aires: Gedisa.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Gubern, R. (1988). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Habermas, J. (2006). "La modernidad, un proyecto incompleto. En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 19-36). Barcelona: Kairós.
- Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: UNAM.
- Harding, S. (1996). *Ciencia y Feminismo*. México: Ediciones Morata.
- Hernández, R., C. Fernández & P. Baptista. (2003). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Huet, A. (2006). *El guión*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (2006). "Posmodernismo y sociedad de consumo". En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 165-186). Barcelona: Kairós.
- Jodelet: "Fenómenos, concepto y teoría". En S. Moscovici, *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (págs. 469-494). Barcelona: Paidós.

- Jodorowsky, A. (1995). *Psicomagia*. (F. S. Dragó, Entrevistador)
- Jodorowsky, A. (1996). *Antología pánica*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Jodorowsky, A. (2005). *El maestro y las magas*. México: Grijalbo.
- Jodorowsky, A. (2006). *La danza de la realidad*. México: Mondadori.
- Jodorowsky, A. (2007). *Psicomagia*. México: Siruela.
- Jodorowsky, A. (2008). *Cabaret místico*. México: Grijalbo.
- Jodorowsky, A. (2011). *Metagenealogía*. México: Grijalbo.
- Jodorowsky, A., & M. Costa. (2004). *La vía del Tarot*. México: Grijalbo.
- Jung, C. G. (2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Knapp, M. (1994). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México: Paidós.
- Lacan, J. (1971). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1985). *Seminario 3. Las psicosis*. Paidós: Barcelona.
- Lacan, J. (2006). *Seminario 23. El sinthome*. Paidós: Buenos Aires.
- Lacan, J. (2008). *Seminario 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- Lamas, M. (2000). "La antropología feminista y la categoría 'género'". En M. Lamas, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM/PUEG.
- León-Portilla, M. (1984). *Literaturas de Mesoamérica*. México: Sep/Cultura.

Lipovetsky, G. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*.

España: Anagrama.

Lotman, I. (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

Lotman, I. M. (2002). *La semiosfera III*. Madrid: Cátedra.

Lurie, A. (2002). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*.

Barcelona: Paidós.

Liotard, J.-F. (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

Maingueneau, D. (1976). *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires:

Hachette.

Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.

Moore, R., & D. Gillette. (1993). *La nueva masculinidad*. Barcelona: Paidós.

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Moscovici, S. (1986). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y*

problemas sociales. Barcelona: Paidós.

Orellana, J., & J. Martínez. (2010). *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el*

cine actual. Madrid: Ediciones Encuentro.

Ortega, A. (2009). "La reconstitución del espejo escindido. Tatuajes y (geo)políticas

corporales de la memoria en un contexto migratorio". En F. de Peña, *Cuerpo,*

enfermedad mental y cultural (págs. 129-147). México: ENAH-INAH-Conaculta /

Promep.

- Pêcheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1976). *Diálogos socráticos*. México: Grolier.
- Rabin, N. (2010). *My year of Flops*. New York: Scribner.
- Rama, Á. (2006). *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Reboul, O. (1986). *Lenguaje e ideología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- S/a (2002). *Diccionario manual griego*. Griego clásico-Español. Barcelona: Vox.
- S/a. (2005). *La santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Edición Reina–Valera de 1960. Corea: Sociedades Bíblicas Unidas.
- S/a. (1979). *Enciclopedia universal Sopena. Diccionario ilustrado de la lengua española*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- Saldaña, A. (2004). “Posmodernidad, historia, literatura”. En L. R. Tobar, *Historia Literaria. Historia de La Literatura* (págs. 87-98). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Salzmann, Z. (1981). *Antropología panorama general*. México: Publicaciones cultural.
- Saussure, F. d. (1998). *Curso de lingüística general*. México: Fontamara.
- Stubbs, M. (1987). *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tarkovski, A. (2005). *Esculpir el tiempo*. México: UNAM.
- Touraine, A. (2000). *Crítica de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- van Dijk, T. (2007a). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- van Dijk, T. (2007b). *La ciencia del texto*. México: Paidós.
- Villanueva, E. (2009). *Análisis narratológico del filme "Fando y Lis" de Alejandro Jodorowsky*. Tesis de maestría no publicada, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Vizer, E. (2003). *La trama invisible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM- Xochimilco).
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*. México: Trillas.
- Žižek, S. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes electrónicas

- Church, D. (febrero de 2007). *Alejandro Jodorowsky*. Obtenido de Senses of cinema. Recuperado el 12 de mayo de 2012, de <http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky/>

DPA. (19 de mayo de 2013). *Cannes ovaciona autobiografía poética de Alejandro Jodorowsky*. Obtenido de La Jornada. Recuperado el 22 de febrero de 2014, de <http://www.jornada.unam.mx/2013/05/19/espectaculos/a09n1esp>

García J., & M. Domínguez. (2011). *Aproximación al “esquema L” de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte I)*. Obtenido de Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría: <http://revistaaen.es/index.php/aen/article/view/161>

Garduño, R. (4 de junio de 2006). *Imágenes inéditas constatan ataque planeado el 10 de junio de 1971*. Obtenido de La Jornada. Recuperado el 10 de junio de 2011, de <http://www.jornada.unam.mx/2006/06/04/index.php?section=politica&article=003n1pol>

Hadad Espinoza, O. A. (2004). *Alejandro Jodorowsky, Vi(a)rte*. Obtenido de Archivo Chile. Recuperado el 20 de diciembre de 2007, de http://www.archivochile.com/tesis/08_tcam/08tcam0008.pdf

Jiménez Calero, R. (28 de agosto de 2003). *Los escandalosos Fando y Lis*. Obtenido de Revista Cinefagia. Recuperado el 20 de diciembre de 2007, de <http://www.revistacinefagia.com/2003/08/los-escandalosos-fando-y-lis/>

Jodorowsky, A. (2003). *Judío biografía*. Obtenido de Club cultura. Recuperado el 12 de septiembre de 2010, de <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/bio.htm>

Jodorowsky, A. (8 de agosto de 2013). *Alejandro Jodorowsky - La danza della realta - consapevolmente 2013 lerici*. Obtenido de ConsapevolMente. Recuperado el 10 de enero de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=W9EdqoDM15k>

Lara, H. (19 de mayo de 2013). *El cine mexicano en la era Echeverría (1970-1976)*. Obtenido de Correcamara.com.mx. Recuperado el 2 de diciembre de 2013, de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=81

Lefere, R. (1998). *Borges entre autorretrato y automitografía*. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_026.pdf

Schechner R. *Restauración de la conducta*. Obtenido de Performance teoría y prácticas interculturales. Recuperado el 12 de junio de 2014, de <http://132.248.35.1/cultura/2003/modulo%202/Lectura1b.html>

Sufismo y wahabismo en el norte del Cáucaso. (s.f.). Obtenido de Rebelión. Recuperado el 12 de junio de 2014, de <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=22723>

Vértiz De La Fuente, C. (23 de octubre de 2013). *Seguidores fuerzan puertas para ver a Jodorowsky en el FICM*. Obtenido de Revista Proceso. Recuperado el 12 de mayo de 2014, de <http://www.proceso.com.mx/?p=356212%29>.

Zavala, L. (Agosto-Septiembre de 2005). *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Obtenido de Razón y palabra. Recuperado el 10 de agosto de 2010, de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

Filmografía

Alatorre, J. (Escritor), & Alcaraz, J. A. (Dirección). (1971). *Pubertinaje* [Película]. México.

Argento, C., A. Jodorowsky (Escritores), & Jodorowsky, A. (Dirección). (1989). *Santa sangre* [Película]. Italia & México: Produzioni Intersound, Productora Fílmica Real.

Arrabal, F. & A. Jodorowsky (Escritores), & Jodorowsky, A. (Dirección). (1967). *Fando y Lis* [Película]. México: Producciones pánicas.

Arrabal, F. & C. Lagrive (Escritor), & Arrabal, F. (Dirección). (1971). *Viva la muerte* [Película]. Francia & Túnez: Isabelle Films & S.A.T.P.C.

Campbell, R., A. Jodorowsky (Escritores), & Jodorowsky, A. (Dirección). (1979). *Tusk* [Película]. Francia: Films 21.

Castillo, J., B. Peña, L. Torner (Escritores), & Castillo, J. (Dirección). (1971). *Apolinar* [Película]. México.

Corkidi, R., C. Illescas (Escritores), & Corkidi, R. (Dirección). (1971). *Ángeles y querubines* [Película]. México: Cine Producciones.

Domínguez, B. (Escritor), & Jodorowsky, A. (Dirección). (1990). *El ladrón del arcoíris* [Película]. México: Cine Producciones. Reino Unido: Burrill Productions.

Jodorowsk, A. (Escritor), & Jodorowsky, A. (Dirección). (1970). *El topo* [Película]. México: Producciones pánicas.

Jodorowsky, A. (Escritor), & Jodorowsky, A. (Dirección). (1973). *La montaña sagrada* [Película]. Estados Unidos & México: Producciones Zohar.

López J., A. Arroyo (Escritores), & López, J. (Dirección). (1978). *Alucarda, la hija de las tinieblas* [Película]. México: Films 75 & Yuma Films.

López, J., C. Illescas, G. Weiss (Escritores), & López, J. (Dirección). (1973). *La mansión de la locura* [Película]. México: Producciones Prisma.

ANEXO 1. Segmentación del filme: “Fando y Lis” (1967).

Tiempo	Lugares	Personajes	Música	Acciones
00:00:00 00:01:00	Habitación de Lis	Lis	Bombardeo y sirenas.	Lis acostada en la cama, y rodeada de muñecas, come una rosa blanca, mientras un ratón del mismo color camina cerca.
00:01:01 00:02:43	Títulos de créditos sobre múltiples grabados.			Narración explicativa de la ciudad de Tar.
00:02:44 00:02:52	Subtema: Canto primero: El árbol se refugió en la hoja			
00:02:53 00:02:55	Habitación de Lis	Lis		Se muestra un ojo de Lis, quien se encuentra acostada en la cama con sábanas negras.
00:02:56 00:03:11	Cuarto lleno de objetos diversos.	Fando	Música instrumental.	Fando, con un embudo en la cabeza, da cuerda a un tocadiscos antiguo, después “juega” con soldaditos de plástico sobre una cancha de fútbol de juguete.
00:03:12 00:03:18	Habitación de Lis	Lis	Música instrumental.	Juega sobre la cama con las muñecas.
00:03:19 00:03:32	Cuarto lleno de objetos diversos.	Fando	Música instrumental.	Fando, vestido de manera estrafalaria, quema una tarántula empalada.
00:03:33 00:04:24	Campo	Fando (niño) y su padre	Juguemos /Fando (niño)y su padre <i>vozen off/</i> .	Fando (niño) y su padre conviven en diversos parajes rurales.
00:04:25 00:04:58	Ruinas	Fando / Lis	Canción: A Tar, a Tar, es imposible llegar.	Fando, arrastrando el carrito, llega con Lis a una ciudad en ruinas.
00:04:59 00:06:35	Ruinas	Fando / Lis / Habitantes de las ruinas	Música de saxofón.	Entran a las ruinas de una ciudad, en la cual tienen un festejo posbélico y decadente. Lis, en su carrito, es rodeada por los hombres de la fiesta. Mientras Fando es retirado por un grupo de mujeres.

00:06:36 00:08:55	Interior del teatro	Lis (niña)	El árbol se refugió en la hoja; la casa, en la puerta; y la ciudad, en la casa /Lis (niña) <i>vozen offl.</i>	Lis observa un espectáculo teatral. Después es llevada detrás del escenario, por el titiritero, donde pretenden hacerla firmar un contrato para convertirla en "títere". Ahí encuentra personajes extraños.
00:08:56 00:08:58	Ruinas	Lis / Hombres	Música de saxofón.	Lis, en su carrito, es rodeada por los hombres de la fiesta.
00:08:59 00:09:51	Interior del teatro	Lis (niña)	Llanto /Lis (niña) <i>vozen offl.</i>	Lis niña es acosada por las personas que están detrás del escenario, sobre todo por tres hombres que la invitan a dormir con ellos.
00:09:52			Explosiones.	Cuatro manos truenan huevos al apretarlos con fuerza.
00:10:00 00:10:03	Ruinas	Lis / Hombres	Música de saxofón	En su carrito, es rodeada por los hombres de la fiesta.
00:10:04 00:10:28	Teatro	Lis (niña)	Llanto de Lis.	Lis niña es acosada por las personas que están detrás del escenario.
00:10:29 00:10:39	Ruinas	Lis	Música de saxofón y risas.	La mujer es presa de la burla del grupo que habita en las ruinas.
00:10:40 00:13:50	Ruinas	Fando y las mujeres de la fiesta	Sonido ambiental.	Fando con los ojos vendados, es llevado por las mujeres a jugar. Él debe encontrarlas a ciegas, entre carros chatarras. Fando es engañado al besar a un hombre.
00:13:51 00:13:53		Hombre	Sonido ambiental.	El hombre lame la cabeza de un cerdo muerto.
00:13:54 00:14:01		Fando / Lis		Suben unas escaleras, sus cuerpos están bañados en pintura.
00:14:02 00:15:39	Ruinas	Fando / Lis / habitantes de las ruinas	Música de saxofón. Cuando llegues a la ciudad de Tar... / <i>voz en offl.</i>	Fando se lleva a Lis en su carrito. La fiesta continúa sin ellos.
00:15:40 00:19:41	Cementerio	Fando / Lis	Yo moriré / Qué bonito es un	Hablan sobre la muerte. Secuencia de imágenes

			entierro/ <i>voz en off</i> /	sobre las tumbas. Desentierran una muñeca.
00:19:42 00:19:49	Cortinilla: Final del canto primero: y Tar estaba dentro de su cabeza			
00:19:50 00:24:17	Cañón	Fando / Lis / viejo vestido de obispo.	Canto de aves	Llegan hasta una grieta y deciden probar camino hacia Tar. Avanzan y se encuentran en un cañón y no encuentran la manera de subir. Un viejo vestido como un obispo que “reza” sobre una colina, arroja una escultura y les indica por donde subir.
00:24:18 00:27:50	Parte superior del cañón	Fando / Lis / viejo vestido de obispo / muertos	Sonidos metálicos. Latido de un corazón gigante.	Fando deja a Lis sobre el piso y el hombre viejo se abalanza sobre ella. Fando lo retira. El hombre danza a la vista de todos. Fando cuestiona al viejo por el camino a Tar; y descubre, con la ayuda del éste, cientos de durmientes enterrados en las paredes y el piso.
00:27:51 00:31:07	Junto al lodazal	Fando / Lis / muertos	Latido de un corazón gigante.	Fando y Lis se sientan a la orilla del lodazal donde observan a los durmientes. Fando deja a Lis en medio del lodazal, al verla asustada y después de un momento vuelve por ella.
00:31:08 00:36:55	Desierto y cañón	Fando / Lis	Música instrumental	Vuelven a vagar por el desierto. Fando se molesta con Lis y la arrastra salvajemente por el camino. La deja en el cañón, sobre su carrito.
00:36:56 00:38:20	Desierto	Fando	Yo moriré / <i>voz en off</i> de Lis/ Latido	Sigue solo su camino y encuentra un cuerpo envuelto en vendas, no le presta atención y trepa por una pared empedrada.
00:38:21 00:45:42	Desierto	Fando / 3 mujeres maduras / hombre joven / padre de Fando /	Latido de un corazón gigante. Zumbido de avispas.	Fando encuentra 3 mujeres maduras que juegan cartas, éstas tienen un hombre al que tiene derecho solo la que gana. Fando se encuentra con mujeres que lo atacan. Cuandolo derriban

		mujeres jóvenes	Gruñido de león.	lo llevan a una tumba abierta y lo cambian de lugar con su padre.
00:45:43 00:45:48	Cañón	Lis		Lis llora y grita el nombre de Fando.
00:45:49 00:46:30	Tumba	Fando	Fando /voz en off de Lis/	Fando escucha a Lis y se levanta para ir hacia ella.
00:46:31 00:46:31 00:47:14	Ruinas	Lis / hombre viejo / hombre joven	Sonido estruendoso	Lisdescansa sobre una pila de cráneos de vacas. Un chico semidesnudo lleva un caballo blanco en el cual descansa el cuerpo de Lis.
00:47:15 00:48:10	Desierto	Fando / Hombre desconocido	Música suave con toque infantil.	Fando observa como un hombre besa con lujuria una muñeca, para después introducirle pequeñas víboras en la "vagina". Fando huye.
00:48:11 00:49:27	Cañón	Fando / Lis		Fando llega hasta Lis y le lame los pies con lujuria.
00:49:28 00:49:34	Cortinilla: Final del canto segundo: El hombre solitario iba siempre Acompañado.			
00:49:35 00:50:42	Desierto	Fando / Lis	Música de la canción: Juguemos.	Hablan, sentados sobre unas rocas, de cómo Fando hace sufrir a Lis, mientras frente a ellos pasan cabras negras.
00:50:43 00:57:56	Desierto	Fando / Lis / travestís	Música de la canción: Que bonito es un entierro. Chirridos.	Un grupo de travestís llega hasta Fando y Lis, como parte de su jolgorio deciden cambiarles las ropas.
00:57:57 01:00:35	Habitación de Lis	Fando / Lis	Música de saxofón	Llegan al cuarto donde con pintura y tinta escriben sus nombres por todos lados, incluso sobre sus cuerpos.
01:00:36 01:03:59	Desierto	Fando / Lis / un ciego y su acompañante	Latido de un corazón gigante.	Fando arrastra el carrito de Lis y encuentran a un ciego, que mendiga sangre y su acompañante. Fando ofrece la sangre de Lis. Los hombres se van y Fando bebe la sangre de Lis.
01:04:00 01:06:55	Desierto	Fando / mujer discapacitada	Latido de un corazón gigante.	Fando camina tocando su tambor.

		/ vedette		Fando es llevado hasta su madre moribunda, una actriz estrafalaria.
01:06:55 01:07:00	Cuarto	Fando		Quema de la araña empalada.
01:07:01 01:09:48	Cuarto gigante	Fando / sus padres / espectadores	Música fúnebre.	Fando (niño) se ve obligado a besar a su madre moribunda. La madre hace un espectáculo de su muerte. El padre de Fando es llevado a punta de pistola hasta su esposa y después hasta una tumba.
01:09:49 01:09:51		Fando		Ojos de Fando cuando es niño.
01:09:51 01:09:54		Fando		Escena Fando quema la araña empalada.
01:09:55 01:13:37	Desierto	Fando / su madre		Fando mata a su madre al ahorcarla con sus cabellos. Después la desprende de toda la faramalla con que la mujer ocultaba su imagen. Finalmente, ella le agradece su destrucción.
01:13:38 01:13:50	Cortinilla: Final del canto tercero: ... Y cuando quise separarme de ella, me di cuenta que ya formábamos un solo cuerpo con dos cabezas.			
01:13:50 01:14:35	Cañón	Fando / Lis	La pluma estaba en la cama...	Fando, canta y toca su tambor, mientras camina hacia Lis. Él la toca y la besa.
01:14:36 01:14:42	Teatro	Lis (niña) / 3 hombres desconocidos		3 hombres que besan y tocan a Lis (niña) detrás del escenario.
01:14:43 01:14:50	Cañón	Fando / Lis		Lis rechaza a Fando.
01:14:51 01:15:04	Cañón	Fando / Lis		Lis pare cerdos.
01:15:05 01:15:07	Habitación	Fando / Lis		Fando aplasta una caja, en forma de luna, llena de "bombones" sobre el pecho de Lis.
01:15:08 01:19:35	Cañón	Fando / Lis / 3 hombres desconocidos	Aves	Fando desnuda a Lis, la encadena al carrito, llama a quien estuviera cerca para que

				venga a verla y después se esconde. Tres hombres se acercan hasta Lis. Lis llora al tiempo que Fando le exige que se vista.
01:19:36 01:19:53	Desierto	Fando / Lis	<i>A Tar es imposible llegar.</i>	Continúan su viaje a Tar
01:19:54 01:22:35	Cañón	Fando / Lis		Fando se siente aprisionado por las paredes de piedra que los circundan, intenta escapar pero no lo logra. Lis se da cuenta que no han avanzado nada. Tirados en el piso, Fando dice que su madre lo amarró a una silla, para que un cura agujereara su cabeza y extrajera la piedra de la locura.
01:22:36 01:23:56	Cena	Fando / Lis / Comensales	Ulular del viento	Hombres semidesnudos se encuentran frente a un banquete “opulento” y estrambótico, donde en el centro de la mesa los cuerpos de Fando y Lis son cubiertos por tiras blancas.
01:23:57 01:27:34	Cañón	Fando / Lis	La pluma estaba en la cama...	Lis, sobre el carrito, se queja de los engaños de Fando. Fando le canta a Lis con el tambor. Fando le exige a Lis que se arrastre por la subida de la colina, mientras él le arroja piedras a la espalda. Cuando Lis sube se encuentra con el tambor al que golpea y lanza provocando que se rompa.
01:27:35 01:28:22	Cañón	Fando	No me vayas a dar patadas, Fando, no me vayas a matar /voz en off de Lis/	Fando va hacia el tambor y llora al descubrir su estado.
01:28:23 01:28:57	Cañón	Fando / Lis	No me vayas a dar patadas, Fando, no me vayas a matar	Fando golpea a Lis salvajemente Lis muere sobre las rocas.

			<i>/voz en off de Lis/</i>	
01:28:58 01:29:04	Habitación			Rostros de las muñecas de Lis
01:29:05 01:29:38	Desierto	Lis / Joven		Aparece un chico semidesnudo que lleva un caballo blanco sobre el que descansa el cuerpo inerte de Lis.
01:29:39 01:29:55	Cañón	Fando	Cuando llegues a Tar tendrás una corona de oro líquido en la frente... <i>/voz en off/</i>	Fando despierta sobre las piedras
01:29:56 01:33:18	Desierto	Fando / Lis / multitud	Canto de voces femeninas.	Un grupo de personas se acercan hasta ahí con un ataúd blanco, en el depositan el cuerpo de Lis. Las personas hacen sonar tijeras al aire como símbolo de despedida. Después cortan trozos de Lis y los comen. Fando se acerca al ataúd y saca a Lis para llevársela a cuevas.
01:33:19 01:34:30	Cementerio	Fando / perro	Yo moriré /Que bonito es un entierro <i>/voz en off/</i>	Sobre una tumba blanca cientos de víboras se mueven sin rumbo, por un lado se acerca un perro blanco que lleva en el hocico una flor del mismo color. Fando camina cabizbajo hasta la tumba, donde quita las víboras y deja la flor.
01:34:31 01:34:56		Fando		Fando cae al piso y murmura: "háblame Lis". Después todo se ve inundado de hojas secas para demostrar el paso del tiempo y Fando aún le murmura a la tumba de Lis.
01:34:57 01:35:02	Cementerio	Fando / Lis	Flauta	Lis sale de la tumba desnuda, a lo lejos Fando la observa, también desnudo.
01:35:03 01:35:36	Cementerio	Fando	Flauta	Fando sigue murmurando sobre la tumba de Lis.

				La pareja desnuda se introduce en el bosque. Fando finalmente guarda silencio.
01:35:37 01:35:45	Cortinilla: "Cuando su imagen se borró del espejo, apareció en el vidrio la palabra 'Libertad'"			
01:35:46 01:36:46	Créditos.			

ANEXO 2. Segmentación del filme: “El topo” (1970).

Tiempo	Lugares	Personajes	Música	Acciones
00:00:07 00:01:52	Desierto	Topo / Hijo	Sonido ambiental. Flauta	Rito de iniciación del hijo del Topo.
00:01:53 00:03:00	Título. Créditos.		Narración sobre las costumbres del topo.	Dibujo de manos cavando.
00:03:01 00:05:42	Desierto / Pueblo	Topo / Hijo / Moribundo	Sonido estruendoso, entre berridos y moscas.	El Topo llega con su hijo a un pueblo que ha sido asolado por un grupo de bandidos.
00:05:43 00:14:14	Desierto	Topo / Hijo / 3 Bandidos	Sonido ambiental.	El Topo se coloca joyas para atraer la atención de los bandidos que han asesinado a los habitantes del pueblo. Se bate a duelo con ellos. Descubre que están bajo el control de un Coronel.
00:14:15 00:31:20	Misión de los franciscanos	Topo / Hijo / Mara / Coronel / Bandoleros / Franciscanos / Pueblo	Sonido ambiental.	El Topo llega a cobrar venganza. Los bandidos abusan de los franciscanos y del pueblo. Mara está bajo las órdenes del Coronel. El Topo mata al Coronel. El Topo deja a su hijo y se lleva a Mara en su travesía.
00:31:21 00:37:40	Prismas basálticos / Desierto	Topo / Mara	Sonido ambiental. Música de flauta.	El Topo y Mara vagan por el desierto, ella le propone ir al encuentro de los maestros del revolver.
00:37:41 00:45:03	Desierto / Torre donde habita el primer maestro /oasis	Topo / Mara / Mujer de negro / Primer maestro / Ayudantes	Sonido que evoca los cantos budistas.	El Topo pide audiencia con el maestro, aprende sobre su perspectiva de mundo. Aparece la mujer de negro. Mara incita al engaño. El Topo asesina al maestro y sus ayudantes haciendo trampa.
00:45:04 00:46:16	Oasis	Topo / Mara / Mujer de negro	Sonido ambiental.	La Mujer de negro, con voz masculina, pide acompañarlos en su búsqueda de los maestros.

				Mara y la Mujer de negro tienen sus primeros acercamientos. Mara se descubre en un espejo de mano.
00:46:17 00:47:33	Desierto	Topo / Mara / Mujer de negro	Sonido ambiental.	El Topo destruye el espejo de mano de Mara.
00:47:34 00:55:27	Desierto / Hogar del segundo maestro	Topo / Segundo maestro / Madre del maestro	Sonido ambiental.	La madre del maestro recibe al Topo, le hace saber que lo conocen y que el maestro se batirá a duelo con él. El segundo maestro muestra su supremacía y le perdona la vida. Posteriormente le cuenta como ha logrado su fuerza. El Topo descubre sus puntos débiles y lo mata.
00:55:28 00:55:29	Subtítulo: Profetas.			Dibujo de manos cavando.
00:55:30 00:56:45	Desierto	Topo / Mara / Mujer de negro	Sonido ambiental.	Mara se rebela contra la Mujer de negro, esta última flagela a Mara.
00:56:46 01:02:20	Desierto / Casa del tercer maestro	Topo / Tercer maestro	Sonido ambiental. Música de flauta y violín.	El maestro pide conocerlo a través de la música, igual que los anteriores comparte sus conocimientos. El topo lo asesina con alevosía.
01:02:21 01:03:56	Desierto	Topo / Mara / Mujer de negro	Sonido ambiental.	Mara felicita al Topo por ganar y le pide que no la deje. Aparecen los 3 sentados en el desierto. La Mujer de negro insinúa su interés en Mara, ésta prefiere al Topo.
01:03:57 01:06:18	Desierto donde habita el cuarto maestro	Topo / Cuarto maestro.	Sonido ambiental.	El Topo quiere batirse a duelo, mientras el maestro explica que no tiene nada, ni siquiera un revolver. Cuando el Topo advierte que quiere quitarle la vida, el maestro se suicida para evitar el cometido del pistolero.
01:06:19 01:08:24	Desierto / Moradas de los maestros	Topo	Sonido estruendoso.	El pistolero hace el recorrido de las moradas de los maestro, pero hacia atrás.

01:08:25 01:12:40	Ruinas / Puente	Topo / Mara / Mujer de negro	Sonido ambiental.	El Topo destruye su arma. Las mujeres muestran su enemistad con el Topo, lo hieren y lo dejan por muerto.
01:12:41 01:13:52	Ruinas cercanas al puente.	Topo / Deformes	Sonido ambiental.	Un grupo de deformes encuentran al pistolero, y lo llevan consigo.
01:13:53 01:13:54	Subtítulo: Salmos.			Dibujo de manos cavando.
01:13:55 01:20:24	Interior de la montaña.	Topo / Enana / Deformes /Bruja	Sonido ambiental.	El Topo despierta después de haber estado años en estado catatónico. La enana asegura verlo como un dios. La bruja hace un ritual de renacimiento con el pistolero.
01:20:25 01:27:14	Pueblo.	Topo / Enana	Sonido ambiental.	El Topo y la enana se marchan rumbo al pueblo, donde trabajarán como cómicos callejeros. Se muestra la depravación del pueblo.
01:27:15 01:29:35	Interior de salón.	Tres mujeres de edad madura / esclavo negro	Sonido ambiental. Las mujeres hacen sonidos de leones.	Las mujeres obligan al esclavo a ayudarlas en sus arreglos personales. Abusan del esclavo y después lo reprenden.
01:29:36 01:30:57	Pueblo	Topo / Enana / Pueblo	Sonido ambiental.	En medio del espectáculo callejero del Topo y la enana, surge la persecución del esclavo negro, a quien acusan de asesino. Finalmente, lo cuelgan y le disparan.
01:30:58 01:31:23	Exterior de la montaña	Topo / Enana	Sonido ambiental.	Se muestra al Topo cavando un túnel para que los deformes salgan de la montaña y puedan ir al pueblo.
01:31:24 01:33:58	Pueblo	Topo / Enana / Pueblo	Sonido ambiental.	El topo y la enana descubren que han perdido su público, que ahora prefiere entretenimientos violentos. El alcalde del lugar contrata a la pareja para hacer la limpieza de su baño.
01:33:59 01:39:06	Pueblo / Iglesia	Hijo de Topo / Sacerdote / Pueblo	Sonido ambiental.	Aparece el Hijo del Topo, convertido en franciscano, y se sorprende de la crueldad de los habitantes del pueblo. El recién

				<p>llegado conoce al sacerdote de su iglesia y desprecia su gusto por el alcohol.</p> <p>Las misas son muestras del fanatismo, donde los pobladores juegan a la ruleta rusa con un revólver. El sacerdote confiesa en secreto al hijo del Topo que la bala es falsa, éste decide cambiarla y un niño muere.</p>
01:39:07 01:39:08	Subtítulo: apocalipsis.			Dibujo de manos cavando.
01:39:09 01:40:18	Iglesia	Hijo del Topo / Sacerdote	Sonido ambiental.	El sacerdote se queja por haber perdido sus feligreses. El hijo del Topo descuelga la imagen de la falsa veneración y deja al descubierto una cruz.
01:40:19 01:43:08	Pueblo	Topo / Enana / Pueblo	Sonido ambiental.	El Topo y la enana son contratados para realizar un espectáculo. Los llevan a un burdel clandestino y los obligan a tener sexo.
01:43:09 01:44:33	Exterior de la montaña	Topo / Enana	Sonido ambiental.	La enana le asegura al Topo, que éste la dejara y que debe tenerle asco.
01:44:34 01:45:41	Iglesia	Topo / Enana / Hijo del Topo	Sonido ambiental.	El Topo lleva a la enana a la iglesia para casarse. Los hombres se reconocen y se hace evidente el deseo del hijo por vengarse de su padre.
01:45:42 01:46:18	Interior del túnel de la montaña	Topo / Enana / Hijo del Topo	Sonido ambiental.	<p>La pareja le explica al hijo, que están haciendo un túnel para ayudar al pueblo que vive al interior de la montaña. El hijo aparece envistiendo las ropas negras que su padre usara cuando lo abandono.</p> <p>El hijo ofrece perdonarle la vida al padre, mientras esté trabajando en el túnel.</p>
01:46:19 01:47:29	Pueblo	Topo / Enana / Hijo del Topo	Sonido ambiental.	<p>La pareja hacen todo tipo de trabajos en el pueblo para conseguir dinero y continuar con su labor en el túnel.</p> <p>La enana está embarazada.</p>

01:47:30 01:49:23	Exterior de la montaña / Pueblo	Topo / Enana / Hijo del Topo	Sonido ambiental.	El hijo se queja de lo lento que avanza el trabajo del túnel, el padre le pide apoyo para cavar y mendigar. Vuelven a los espectáculos callejeros.
01:49:25 01:52:07	Túnel	Topo / Enana / Hijo del Topo / Deformes	Sonido ambiental.	El Topo transfiere sus nuevos conocimientos a su hijo. Logran concluir los trabajos y el hijo perdona la vida de su padre que ahora se ha convertido en su maestro. Los deformes salen corriendo rumbo al pueblo.
01:52:08 01:55:44	Pueblo	Topo / Enana / Pueblo / Deformes	Sonido ambiental.	La gente del pueblo con armas, espera a los deformes a quienes mata cuando intentan entrar a la aldea. La enana entra en labor de parto. El Topo intenta ayudar a los deformes pero llega tarde. Los pobladores también le disparan a él, quien no muere y los ataca con sus propias armas. La gente sale huyendo.
01:55:45 01:57:30	Pueblo	Topo / Enana / Hijo del Topo	Sonido estruendoso.	El Topo se inmola en medio del pueblo. Aparece la enana con su bebé en brazos. El hijo la toma bajo su protección, entierran al Topo, con símbolos que evocan a los cuatro maestros del revólver. El hijo del Topo se lleva a la enana y su bebe.
01:57:31 01:59:30	Créditos.		Sonido de flauta.	Dibujo de la cara de un topo.

ANEXO 3. Segmentación del filme: “La montaña sagrada” (1973).

Tiempo	Lugares	Personajes	Música	Acciones
00:00:01 00:02:13	Templo	Alquimista / 2 mujeres	Sonidos metálicos y tibetanos.	Ritual de iniciación.
00:02:14 00:03:11	Créditos.		Cantos budistas.	Serie de objetos esotéricos.
00:03:12 00:06:06	Poblado marginal.	Ladrón / Enano mutilado / Niños	Sonido estruendoso.	El ladrón despierta en el centro de una calle de terracería. Aparecen cartas del tarot. Primeros símbolos en relación con Cristo. Inicia su travesía con el enano.
00:06:07 00:08:02	Ciudad	Ladrón / Enano mutilado / Soldados / Pobladores / Turistas	Sonido ambiental.	Imagen de un camión cargado de gente muerta que aparece frente a la catedral. Asesinato de estudiantes. Marcha de cabritos crucificados. Creyentes con ropas elegantes avanzan hincados hacia la catedral. Turistas filman asesinatos de estudiantes. Un turista le pide al ladrón, que lleva a cuestas al enano, que lo filme.
00:08:03 00:12:00	Ciudad	Ladrón / Enano mutilado / Publico / Cirqueros	Sonido ambiental.	Circo de sapos y camaleones escenificando la Conquista de México.
00:12:01 00:17:31	Ciudad	Ladrón / Enano mutilado / Hombre vestido de monja/ Hombres vestidos de guerreros romanos	Sonido ambiental.	El ladrón es engañado y lo utilizan como molde para crear imágenes de Cristo tamaño natural que se ponen en venta. El ladrón despierta y flagela a quienes le han traicionado. Después destruye las esculturas.

00:17:32 00:20:16	Interior y exterior de un templo	12 prostitutas / Changa / Hombres / Ladrón / Enano mutilado	Sonido ambiental.	Las mujeres asisten al templo, y al salir las esperan un grupo de hombres. El ladrón y el enano, cargando una imagen de cristo, se topan con las prostitutas.
00:20:17 00:22:40	Interior y exterior de un templo	Hombres / Ladrón / Cardenal	Sonido ambiental. Música de marimba.	Parejas de hombres, soldados y civiles, bailan dentro del templo. El ladrón entra en una habitación y deja la imagen del Cristo. Se muestra una biblia llena de gusanos. Descubre un cardenal dormido y abrazado de la imagen de un Cristo. Después el hombre es corrido del templo con la escultura que llevó.
00:22:41 00:23:13	Poblado marginal	Ladrón / Enano mutilado / Prostitutas / Niños	Sonido ambiental.	El ladrón amarra su escultura a unos globos y la deja volar.
00:23:15 00:24:55	Exterior de la torre	Ladrón / Enano mutilado / Mercaderes / Prostitutas / Changa	Sonido ambiental.	El ladrón avanza entre los mercaderes, y soldados, hasta llegar a la torre. Tras él avanza Ma. Magdalena cargando la changa.
00:24:56 00:39:58	Interior de la torre	Ladrón / Alquimista / Mujer negra	Sonido ambiental.	El ladrón se introduce en la torre y sufrirá un ritual de iniciación guiado por el alquimista y su ayudante. El Alquimista explica al ladrón que estará acompañado para cumplir su nuevo camino.
00:39:59 00:44:16	Fabrica	Fon / Mujeres	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Fon y su relación con el planeta Venus.
00:44:17 00:44:26	Templo	Ladrón / Alquimista	Sonido ambiental.	Se introduce la siguiente compañera.

00:44:27 00:47:52	Casa / Fabrica	Isla / Trabajadores	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Isla y su relación con el planeta Marte.
00:47:53 00:47:58	Templo	Ladrón / Alquimista	Sonido ambiental.	Se introduce el siguiente compañero.
00:47:59 00:53:48	Casa / Fabrica	Klen / Esposa / Amante / Trabajadores	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Klen y su relación con el planeta Júpiter.
00:53:49 00:59:40	Exterior de iglesia / Fabrica	Sel / Niños / Trabajadores	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Sel y su relación con el planeta Saturno.
00:59:40 00:59:43	Templo	Ladrón / Alquimista	Sonido ambiental.	Se introduce el siguiente compañero.
00:59:44 01:05:58	Casa	Berg / Esposa / Trabajadores	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Berg y su relación con el planeta Urano.
01:05:59 01:06:03	Templo		Sonido ambiental.	Se introduce el siguiente compañero.
01:06:04 01:10:33	Academia	Axon / Iniciados	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Axon y su relación con el planeta Neptuno.
01:10:34 01:14:25	Casa / Condominios / Salón	Lut / Niños	Sonido ambiental.	Se presenta el personaje de Lut y su relación con el planeta Plutón.
01:14:25 01:15:25	Exterior de la torre	Ladrones- Planetas	Sonido ambiental.	Los ladrones arriban a la torre en un helicóptero.
01:15:25 01:21:03	Interior de la torre.	Alquimista / Ladrones- Planetas / Ladrón	Sonido ambiental.	El Alquimista comparte sus conocimientos sobre la montaña sagrada y los prepara para la misión.
01:21:04 01:31:00	Ruinas prehispánicas	Alquimista / Ladrones- Planetas / Ladrón	Sonido ambiental.	Inician la construcción del grupo
01:31:01 01:35:20	Malecón	Alquimista / Ladrones- Planetas / Ladrón	Sonido ambiental.	Todos se embarcan en un yate que los llevará a continuar con su travesía. Ma. Magdalena, acompañada de la changa, los sigue en un bote a remos.

01:35:21 01:39:38	Ruinas prehispánicas / Panteón	Alquimista / Ladrones- Planetas / Ladrón	Sonido ambiental.	El grupo se encuentra con una gran fiesta llena de tentaciones.
01:39:39 01:48:08	Montaña	Alquimista / Ladrones- Planetas / Ladrón / Prostituta / Changa	Sonido ambiental.	Los iniciados avanzan sobre las faldas de la montaña sagrada. Ma. Magdalena los sigue de cerca.
01:48:09 01:48:38	Montaña	Alquimista / Ladrón / Prostituta / Changa	Sonido ambiental.	El Alquimista alienta al ladrón para que se separe del grupo y se vaya con la prostituta.
01:48:39 01:51:24	Cumbre de la montaña	Alquimista / Ladrones- Planetas	Sonido ambiental.	El grupo llega con la idea de tomar el lugar de los sabios de la montaña, pero solo son maniqués. El Alquimista pone en evidencia la ficción fílmica.
01:51:25 01:52:33	Créditos.			

ANEXO 4. Entrevista a Diego Moldes.

Vía electrónica se solicitó una breve entrevista al español Diego Moldes, autor del libro “Alejandro Jodorowsky” (2012), a continuación se presentan sus comentarios sobre la obra de este cineasta chileno.

1. ¿Por qué elegiste la producción fílmica de Jodorowsky como tema de estudio?

Porque no existía ninguna tesis doctoral en español sobre su obra. Tampoco ningún libro serio escrito con rigor sobre su cine. Sí leí, en cambio, libros sobre su cine en inglés, francés e italiano. Eso me sorprendió, siendo él un autor de lengua española. Aunque su (*sic*) cine es extraterritorial, como decía Steiner de los escritores apátridas y / o plurilingües, como Becket o Nabokov.

2. ¿Qué elementos te parecieron constantes en la producción filmográfica de Jodorowsky?

Su simbolismo. Todo un entramado perfectamente coherente con su pensamiento y con el resto de sus manifestaciones artísticas, novelas, cómics, teatro, dibujo, etcétera.

3. ¿Qué te motivó a utilizar la teoría de Jung en la obra del cineasta?

Más que la teoría de Jung, que obviamente leí pero no apliqué, empleé a Gilbert Durand y, en menor medida a Gaston Bachelard, de quien Jodorowsky fue alumno libre en los años cincuenta en La Sorbona. También, en la bibliografía simbolológica (*sic*) española, a Juan Eduardo Cirlot. Me sorprendió que Jodorowsky me dijese que no conocía la obra de Cirlot (traducida al inglés y francés, entre otras), por dos motivos, el primero porque su acercamiento al símbolo es muy parecido, heterodoxo, el segundo porque ambos son autores de editorial Siruela, aunque en el caso de Cirlot, ya después de muerto.

4. ¿Crees que la Psicomagia está enlazada a alguno de los filmes?

Puede estar incipiente en su primera trilogía mexicana (1967-1972), pero no se manifiesta hasta *Santa sangre* (lo explico en mi tesis y en mi libro, publicado en Cátedra en 2012) y, muy especialmente, en *La danza de la realidad*, que vi en su *première* (*sic*) mundial en Cannes, invitado por Jodorowsky y en compañía de mi mujer y toda su familia

y allegados más íntimos. Este film es el compendio de 30 años de actividad terapéutica psicomágica y, en tanto que autobiográfico, es en sí mismo, su escritura, filmación y montaje, un acto psicomágico personal de su autor.

5. ¿Crees que el diálogo directo con el cineasta enriqueció tu investigación?

Sí, sin duda. Mucho. Desde 2006 hasta 2012 intercambiamos decenas de mails, llamadas telefónicas y encuentros, uno en París y una decena en Madrid, en diferentes ámbitos, públicos y privados. Es curioso que me Alejandro invitó a su boda en el verano de 2010 y yo le invité a la mía. ¡Ninguno de los dos pudimos ir porque nos casamos el mismo mes! Eso sí que es “sincronicidad” jungiana. Anécdotas personales al margen, hay que tener mucho cuidado con mantener cierta amistad con el objeto de estudio (en este caso un cineasta y artista polifacético) porque te puede hacer perder la visión objetiva, cosa que me señalaron miembros de mi tribunal de tesis y el propio director. Dijeron que en cambio lo solventé bien, porque me mantuve fiel al esquema de análisis, con independencia de que mi acercamiento a su obra derivase en amistad, cosa que nunca imaginé. En todo caso, siempre hay que saber separar el afecto hacia el hombre del estudio del artista. Jodorowsky me confesó que durante los años que lo molesté con su cine, le despertó el interés por volver a filmar. Me escribió y lo publicó en El cultural de El Mundo que gracias a leer mis análisis sobre su cine comprendió que sus películas habían sido verdaderamente revolucionarias. Me emocionó leer sus palabras en esta entrevista:

“Acaba de publicarse un volumen monográfico al que su autor, Diego Moldes, puso como título mi nombre. Es la primera vez que tengo en mi biblioteca un libro que se llama como yo. Es como mi hermano gemelo. En ese preciso instante fui consciente del valor de mi filmografía.”

<http://septimovicio.com/entrevistas/2503113-twitter-es-la-literatura-del-siglo-xxi/#.U5WvXHKZSSp>

Describo parte del proceso de trabajo en este artículo:

<http://miradas.net/2013/02/libros/el-cine-de-jodorowsky-segun-diego-moldes.html>