

TEATRO MAGICO:

LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

CAMPUS ARAGÓN

PRESENTA:

TEATRO MÁGICO:
LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN®

REPORTAJE QUE PRESENTA:

ROSA ELIA BRIZUELA LÓPEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL EN LA CARRERA DE:

COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

ASESOR:

MARIO MONROY SANTOS

Estado de México

2004

© El título es una frase tomada del libro "El Lobo Estepario" de Herrman Hesse y retomada en 1949 por Alejandro Jodorowsky para dar la bienvenida a sus llamadas fiestas pánicas en Chile.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS...

...responsivas, dedicatorias o como quiera que se llamen.

A DIOS...

Por haberme permitido llegar hasta aquí...y lo que falte.

A MIS PADRES: José Brizuela y Ma. Engracia López...

Por acompañarme, apoyarme, cuidarme y estar conmigo...

A EDGAR LARA GRANADOS...

*Por el interés, el apoyo y el interés mostrado;
así como por haberse embarcado en este viaje.*

A MARIO MONROY SANTOS:

Por su comprensión y contribución para concluir este trabajo.

A Cuca, Arce y Ange (mis otras Mamacitas)...

A Martha, Erica, Blanca, Pepe y Prieta (en riguroso orden de aparición)...

... por haber esperado entre incrédulos y ansiosos el fin de este trayecto.

*... A los "Sabrosos", a los que me quieren "un poquito más que nada", a mis demás familiares (léase **sobrin@s**, **prim@s**, **tí@s** y **cuñados**), a las "Brujas", a los "Mugrosos", a quienes se han "topado" con estas líneas, a quienes de vez en cuando preguntaron "¿cómo va la tesis?", a mis amigos, cómplices y no-enemigos; también a los que nunca se enteraron (Juanito o Rita)... pero que en algún momento estuvieron presentes. Así como a todo aquel que se sienta "desatendido" en esta lista de "omisiones"...*

Y por supuesto a la 7 veces "H" Universidad Nacional Autónoma de México...

por mostrarme y ofrecerme una (otra) forma de vida.

ii GOOYA !! ii GOOYA !!

ii CACHUN CACHUN RA RA, CACHUN CACHUN RA RA !!

iii GOOYA !!! iii UNIVERSIDAD !!!

REQUISITOS DE ACCESO

- 1.- Absoluta disposición al abordar este trasbordador.
- 2.- Aceptar que los términos a tratarse no son más que meras aproximaciones.
- 3.- Reconocer que el mundo y nuestra forma de verlo, no es más que la imposición de nuestros sentidos.
- 4.- Adoptar lo absurdo y lo extraordinario como parte de la cotidianidad humana.
- 5.- Olvidar la línea divisoria entre la realidad y la fantasía.
- 6.- Reconocer “la realidad como una construcción mental” a la que hemos colocado nombres, de acuerdo a nuestras necesidades.
- 7.- Aceptar los ciclos mentales como parte fundamental del proceso comunicativo.
- 8.- Usar los sueños como intermediarios para descifrar el espíritu y el alma.
- 9.- Confianza y paciencia durante el trayecto... y aun después de él.
- 10.- ¿ Listos ? 5... 4... 3... 2... 1...

ITINERARIO (Índice)

<i>Agradecimientos</i>	2
<i>Requisitos de Acceso</i>	3
<i>Itinerario</i> (Índice)	4
<i>A Modo de Bienvenida</i> (Introducción)	6
ACTO I	8
1 <i>Preámbulo para una Propuesta Artístico-Alternativa</i>	9
1.1 <i>¿ Existe una Definición Clara de Comunicación ?</i>	9
1.2 <i>Lenguaje: Variables de Expresión-Comunicación</i>	20
1.2.1 <i>Lenguaje Oral</i>	22
1.2.2 <i>Lenguaje Escrito</i>	23
1.2.3 <i>Lenguaje No Verbal</i>	25
1.3 <i>Lenguaje y Ficción</i>	30
1.4 <i>Lenguaje Poético</i>	32
1.5 <i>El Símbolo... y sus Implicaciones Comunicativas</i>	34
1.6 <i>La Metáfora y su Trascendencia</i>	35
1.7 <i>Comunicación Alternativa</i>	38
1.7.1 <i>El Happening</i>	40
1.7.2 <i>México y su Historia No Oficial</i>	45
ACTO II	48
2 <i>Ojo D' Oro: La Figura Alternativa de Alejandro Jodorowsky</i>	49
2.1 <i>La Leyenda Viviente</i>	49
2.1.1 <i>Biografía de Ficción</i>	51
2.1.2 <i>El Rebe ¿Realidad o Fantasía?</i>	54
2.2 <i>La Construcción de un Mito</i>	55
2.2.1 <i>¿ Formación, Auto-descubrimiento o Mutación ?</i>	58
2.2.2 <i>Credo Jodorowskyano: el Oscuro Camino a la Iluminación</i>	60
2.2.3 <i>De Buda y Otros "Dioses"</i>	62
2.2.4 <i>Una Mirada al Interior: el Psicoanálisis</i>	65
2.2.5 <i>Psicogenealogía: la Herencia Eterna</i>	67
2.2.6 <i>Psicochamanismo y el Poder de la Mente</i>	70
2.3 <i>Jodo, El Poeta</i>	72
2.3.1 <i>Interpretación Onírica</i>	75
2.4 <i>De Músico, Poeta y Loco</i>	78
2.4.1 <i>Los Hilos del Sentir... Marionetas</i>	80
2.4.2 <i>El Arte del Silencio: Mímica</i>	83

2.4.3	<i>La Vida con Humor: el Cómic</i>	85
2.4.4	<i>Las Cartas de la Realidad</i>	88
2.4.5	<i>La Puesta en Escena de Jodorowsky</i>	90
2.4.6	<i>Luces, Cámara, Acción...</i>	93
2.4.7	<i>El Arte de Escribir</i>	95
2.5	<i>Un Movimiento... Pánico .</i>	97
2.6	<i>Psicomagia: un Proyecto de Vida</i>	100
ACTO III		104
3	<i>Un Ritual: el Cine de Jodorowsky</i>	105
3.1	<i>Un Vistazo a la Pantalla Grande</i>	105
3.2	<i>Varias Expresiones... Cualidades Jodorowskyanas</i>	111
3.2.1	<i>Estilo Propio... Cine de Autor</i>	114
3.2.2	<i>Creencias del Culto y sus Expresiones</i>	117
3.2.3	<i>Vanguardia + Irrealidad = Surrealismo</i>	119
3.3	<i>El Séptimo Arte como Alternativa Jodorowskyana</i>	123
ACTO IV		129
4	<i>Teatro Mágico, la Entrada Cuesta la Razón: Jodorowsky</i>	130
4.1	<i>Del Arte y Otras Fantasías (Mitos)</i>	130
4.2	<i>Conversación de Jodo</i>	134
A Modo de Despedida (Conclusión)		139
Lugares Visitados (Bibliografía)		141

A MODO DE BIENVENIDA (Introducción) ...

Es una expresión, una habilidad, una necesidad. La comunicación es todo un arte (ACTO I). Requiere destreza, habilidad, capacidad o bien, disponibilidad. Es un término que ha sido generosamente estudiado, pero paradójicamente inexplicado a través de los siglos. Es, por así decirlo, motivo de seductores encuentros, cuando no, ocasión de interminables discordias.

Este asunto esencialmente humano, aunque particularmente indeterminado, ha sido tocado por estudiosos de la lengua, la literatura, la historia, del hombre y de la existencia misma con la intención de promover sus cualidades y exponer sus limitantes. Complementos que hacen de ésta, una maravilla nacida misteriosamente pues, a pesar de los esfuerzos, el tiempo, los enfoques y los intentos, no se sabe si su aparición fue a partir del homo mismo o aún antes de él. A pesar de todo ello -o quizás por eso mismo- la comunicación es mágica, lúdica, inabarcable y por lo mismo, un tanto inexplicable.

Por lo demás, trasladar el ritual comunicativo, que además es plurisignificativo a su realidad misma, lo transforma en un proceso asombroso que permite exteriorizar esas cosas que están tan arraigadas en nosotros y que sólo pueden ser expresadas por esos símbolos comunes que compartimos a los que Borges otorgaría el nombre de poesía; otros, simplemente lo llamarían proceso simbólico.

Aunque también valdría el término metafórico; primero por su calidad abstracta y luego por su espíritu figurativo, alegórico, alusivo, representable y ante todo relativo. Comunicar requiere aprehensión de todo aquello que la rodea: abstracción; al igual que introduce la recreación de aquello que se percibe: representación.

Sí, es principal o comúnmente lineal, lógica y racional, sin embargo, existen métodos, caminos variados que hacen de este universo alternativo y complejo un vehículo donde la imaginación, la fantasía la naturaleza onírica y todos esos otros componentes irreales o intangibles, y hasta por momentos impensables, la convierten en un acto especialmente atractivo, original y/o artístico.

Incluso hay quienes, como Alejandro Jodorowsky, fascinados por las cualidades comunicativas alucinantes, absurdas e inimaginables de todo sujeto-realidad-objeto significativo y expresivo, han dedicado su vida y su obra (ACTO II) a recrear la historia misma del hombre en sus variadas y sorprendentes etapas progresivas, incluyendo la del intercambio -comunicación-, haciendo de la

pantomima, el teatro, la danza, la literatura, la música, el comic o el cine, la recreación-adaptación de la evolución misma.

Y por si no fuera suficiente, Alejandro es una de las figuras más importantes y representativas de estas novedosas e ingeniosas alternativas de comunicación y quien ha hecho de ella –la comunicación humana– un proceso único de espiritualización individual, incluso ritual, que le ha permitido la exteriorización de sentimientos, razones y emociones; todas ellas indispensables para la convivencia, la interacción, la supervivencia y la comprensión-aprehensión del mundo que lo habita.

El cine (ACTO III) maravilla inventada y ampliamente sofisticada en apenas un centenario, extensión del cuerpo y la mente humana, ha sido también el pretexto adecuado para que Jodo haciendo uso de sus locuras y/o genialidades haya dispuesto proyectar en la pantalla grande sus aciertos, manías, vicios y virtudes. Sin olvidar, claro, el carácter artístico que en su visión particular, tiene que ver más con funciones estéticas, que con las éticas; rituales que cotidianas; individuales que sociales; pero... ¿ sensoriales o racionales ?

Esta visión original y muy particular tiene que ver con la entrega, la fe, el espíritu, el universo... con la profanación ritual de héroes y dioses particulares que se orientan a la formación-construcción de un mito. Y quizás por su genio, creatividad y conocimiento se induce la presencia de una fábula hecha realidad (ACTO IV).

Es por ello que este reportaje, cuyo proceso de aprendizaje e investigación, no es más que una sugerencia, un telón abierto para arriesgarse un poco -si es que se le puede llamar así- a la decisión de abrir los sentidos, tocar la imaginación, materializar los sueños y abstraer la realidad y ¿por qué no? codificar la fantasía en este teatro mágico que es la vida y descubrir que sin duda alguna amerita la apuesta de la razón, y no precisamente el desgaste o la pérdida de ella: sino más bien la combinación compleja y total de todos esos elemento que coinciden en la travesía de la entrega, la atracción, la fascinación y la experimentación del conocimiento y la imaginación.

*ACTO I**

Creación del hombre:

*Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso todo en calma,
en silencio todo inmóvil callado y vacía la extensión del cielo.

Los progenitores Tepeu y Gucumatz dijeron,
que se llene el vacío, que esta agua se retire y que surja la tierra y que se afirme.

Luego hicieron a los animales del monte,
los venados, los pájaros, leones, tigres,
serpientes, culebras, cantiles (víboras), guardianes de los bejucos.

Luego creó al hombre con lodo pero éste no podía moverse,
se deshacía con el agua, no podía mover la cabeza
y hablaba pero no se entendía lo que decía,
por eso lo destruyeron, ya que los dioses querían al hombre,
para que los recordara y los alimentara.

Después crearon un hombre de palo, él sí podía hablar y tuvo hijos,
pero no le servía a los dioses porque no tenía alma y no recordaba a sus creadores*

POPOL VUH

* Fragmento del *Popol Vuh* acerca de la creación del hombre.

1.- PREÁMBULO PARA UNA PROPUESTA ARTÍSTICO-ALTERNATIVA

Antes del habla fueron los gestos y las señas, después los jeroglíficos, los cuales sentaron el precedente directo de la escritura; sin embargo, más allá de las formas y por encima de todo vehículo de expresión, se encuentra la comunicación.

Señales de humo, mensajes telepáticos o rayos adánicos así como toda clase de instrumentos: internos y externos, naturales o fabricados, efímeros y eternos han funcionado como canales para la transmisión de cualquier tipo de mensajes, superando los tiempos e ignorando las distancias. Incluso, creando vías alternas de expresión-comunicación.

1.1 ¿EXISTE UNA DEFINICIÓN CLARA DE COMUNICACIÓN ?

"Pienso, luego existo"

RENÉ DESCARTES

La comunicación ha existido más allá de los tiempos. Incluso, dentro de la mitología griega (2,000 A.C.) existía ya un ser considerado divinidad de la comunicación llamado *Hermes*: mensajero, servidor y correo ambulante de *Zeus*, dios mayor, a quien transmitía todo tipo de mensajes; logrando gran popularidad, pues además de sus habilidades parlantes, se decía dotado de poderes oníricos, mientras se consideraba a sí mismo el guía de las almas perdidas.

Comunicar, verbo proveniente del latín *communis* se entiende como *poner en común*¹. Propone invitar a otro u a otros a participar, a compartir, a conocer.

Con base en toda clase de símbolos, verbales o no (palabras, figuras, gráficas) se crea y se sugiere un código de comunicación que aclare, homogenice y sintetice el mundo y todo aquello que lo compone, sin alterar los significados que transmiten las ideas, las emociones, las habilidades, las experiencias, los sueños y las fantasías mediante cualquier *flujo informativo*.

Entendido éste como todo aquello que es exteriorizado, utilizado². Se refiere explícitamente al contenido de la comunicación: no a una serie de datos dispersos, que

¹ FERNÁNDEZ Collado, Carlos. *La Comunicación Humana, Ciencia Social*, Ed. McGraw-Hill, México, D.F., 1997, p. 22.

² PAOLI, J. Antonio, *Comunicación e Información*. Ed. Trillas, México, D.F., 1990, p.13.

aunque latentes no son manifiestos, sino hasta el momento en que dejan de ocupar un lugar en el "archivo" de la memoria, la experiencia o la imaginación para incorporarse a ese mágico³ y complejo intercambio de información llamado proceso comunicativo.

Aunque este proceso de exteriorización es practicado por la mayoría de las razas animales, variando en unos y en otros de acuerdo a las capacidades, aptitudes y actitudes de quiénes la practican, el nivel máximo de perfección es alcanzado exclusiva y correctamente por el único animal racional, descrito por *Aristóteles* como el *ser con lenguaje*⁴ refiriéndose claro, a los seres humanos.

Ya hablando de la comunidad *animal*, no por demeritar sus no-menos extraordinarias y en ocasiones inexplicables capacidades y habilidades, sino por razones de objetivos y finalidades, se le dejará de lado, por tratarse ésta, de una propuesta hecha por y para seres que después de miles de millones de años han logrado cierto grado de evolución y civilidad que el resto de la familia animal no ha alcanzado, limitándola así de una serie de fantásticas actividades físicas, fisiológicas y psicológicas, como lo es la comunicación.

Y aunque dicho proceso creativo y re-creativo no es de ninguna manera exclusiva a los humanos, sí se le considera como una actividad natural, innata e inherente a éstos, que requirió de complejas e innumerables habilidades motoras, sensitivas y cognoscitivas que no es posible desarrollar de manera sorpresiva, instantánea o imitativa, incluso fueron necesarios miles de millones de años para reunir los requisitos que, al parecer, exige esta actividad que permite al hombre expresarse: comunicarse.

Como parte del proceso evolutivo, la raza humana ha sufrido -disfrutado- de una serie innumerable e interminable de cambios, que le han permitido adoptar y adaptarse a su hábitat; reconocerlo y reconocerse en él, siendo el lenguaje uno de los principales instrumentos que le permitió, primero, sobrevivir y luego superar toda clase de inconvenientes y desatinos de la naturaleza. El proceso no fue veloz y mucho menos sencillo.

Partiendo, pues, de la premisa que coloca al ser humano como una raza altamente privilegiada, puede dilucidarse el entorno que propició el origen y desarrollo del lenguaje humano (2.5 millones de años aproximadamente).

Ello, después de haber logrado sostenerse en sólo dos de sus cuatro extremidades, así como a los avances casi inexplicables en sus complejos neurológicos, físicos y

³ El término mágico se utiliza no para dar una cualidad de misterio, sino para referirse a esa característica no explicable de forma lógica-racional que, a pesar de las críticas, está presente en la comunicación.

⁴ GADAMER Hans, George, *Mito y Razón*, Ed. Pados, España, 1997, p.73.

respiratorios, que contribuyeron definitiva y absolutamente a materializar la abstracción que él y su realidad representaban por medio de movimientos corporales y sonidos que a su vez surgieron y se desarrollaron a partir del cambio y evolución modificando constantemente sus capacidades-habilidades motoras, psíquicas y fisiológicas al compás de sus necesidades.

Sin duda este fenómeno representa una de las actividades fundamentales en el desarrollo y evolución de los seres humanos, de ahí la importancia e interés por comprender cuáles son los mecanismos y las circunstancias que posibilitan tal transporte e intercambio de mensajes.

Desde entonces, aun antes de la computadora, el Internet o la televisión, anterior a la palabra escrita y aun a la hablada, la comunicación ha existido y perdurado más allá de los años, de las fronteras y del hombre mismo, entablando una estrecha relación con su hábitat; por el cual se ha preocupado cada vez más para entrar, pertenecer y adaptarse así a un fantástico universo *alter-egiano*⁵.

Es más, aun en medio de la nada, rodeado por el vacío y acompañado de la soledad no deja de realizarse el proceso de *abstracción-exteriorización* en el que transmite lo que siente, piensa o sueña a través de sus extremidades, gestos, miradas y hasta silencios que emiten algún tipo de mensajes que pueden ser interpretados.

Entonces, por lo que se refiere a la comunicación, no significa: *es*⁶.

...es un ciclo, un proceso, una actividad. Un círculo que se abre y se cierra constante... eternamente. Requiere de emitir y de absorber; qué decir o qué entender. Dar y recibir.

La comunicación es un fenómeno que involucra un complejo sistema de elementos de carácter conductual, social, cultural, lingüístico y cognoscitivo difíciles de explicar y más aún de relacionar. Debido a la infinidad de *curiosidades*, que han provocado quizás más dudas que respuestas a las preguntas y que surgieron en aquellos preocupados, en un inicio, por disipar algunas interrogantes respecto al hacer y al quehacer comunicativo del hombre y su relación con todo lo que lo rodea.

Estudiosos van y vienen. Investigaciones surgen, pero rara vez terminan. La razón: el insólito e interminable mundo de posibilidades que surgen al interrogarse y escharbar, aunque sea mínimamente, asuntos tan efímeros que, como *"objeto de*

⁵ Se refiere a los 2 actores que participan en el proceso básico de comunicación propuesto por Bateson: *alter* y *ego*.

⁶ PAZ, Octavio, *Corriente Alterna*, Ed. Siglo XXI, México D.F. p. 9.

*estudio** –el hombre- cambian y se mueven constantemente de posición, de espacio... de significado.

Dentro del estudio de la comunicación, son muchos los intentos de conceptualizar y variadas las formas de explicar el proceso comunicativo. Para los estudiosos del tema que se han dispuesto a explicar este complejo proceso con base en la teoría; el problema inicia al definir el enfoque que se le dará al objeto de estudio antes de haber logrado unificar la diversidad de ideas, propuesta y pensamientos.

ALGUNAS PROPUESTAS.

Aunque el estudio en esta materia, como proceso, como modelo es aparentemente nueva. Ya *Aristóteles* (384-322 A.C.) creó lo que podemos considerar las bases teóricas de este complejo modelo de intercambio que se ha modificado con los años, adoptando nuevos elementos que complementen y aclaren los requerimientos que permiten y explican la realización del proceso comunicativo. Dicha propuesta contenía los tres elementos básicos: nos referimos a aquél que comienza este intercambio, a quién se dirige y obviamente lo que se transmite:



Casi 2000 años después, en 1945, el norteamericano *Harold Lasswell* creó un nuevo *piloto*, retomando a los actores principales, pero incorporando otros, que quizás corresponden al tiempo y al espacio en el que se vive. Presentándolo en forma *platónica*: por medio de preguntas y respuestas que presentan y explican a la vez el intercambio comunicativo:

QUIÉN dice QUÉ a través de qué CANAL a QUIÉN con qué EFECTO
 CONTROL CONTENIDO MEDIO AUDIENCIA RESULTADO

Para este teórico de la comunicación, dicho término es, en esencia, *un acto intencional de una persona de dirigir un mensaje a otro. Un proceso interpretativo*

⁷ Modelo de Aristóteles.

mediante el cual los individuos responden y crean mensajes para adaptarse a su entorno, así como a las personas que los rodean⁸.

Para otros, como *Gregory Bateson* la comunicación no se refiere solamente a la transmisión de un mensaje, sino que incluye todos los procesos a través de los cuales la gente entra en relación y además se influye mutuamente. Es un proceso social, una red de interacciones simbólicas que a través de la palabra, el gesto, la mirada, la mímica y el espacio individual integra los más diversos modos de comportamiento que van mucho más allá de lo verbal; es un proceso por medio del cual emisores y receptores de mensajes interactúan en un contexto social dado, esto en palabras de *Kenneth Serrano*, la comunicación es una acción social, mensajes que pueden modificarse simbólicamente y representar así algún aspecto compartido entre culturas.

A pesar de las diferencias entre los teóricos, existen coincidencias en cuanto a esa función-acción simbólica que cumple el lenguaje y más aun el proceso comunicativo:

- 1.- Proporciona un esquema del mundo.
- 2.- Define su posición con respecto a otras personas.
- 3.- Ayuda a adaptarse a su entorno

Pero estas funciones no son los únicos aspectos en los que coinciden los estudiosos del proceso comunicativo, pues los actores o elementos básicos e indispensables de este intercambio aparecen en la mayoría de los modelos conocidos.

Uno de los lingüistas ingleses de mayor reconocimiento *Roman Jakobson* aportó algunos factores al modelo comunicativo más reconocido, y quizás también más criticado: E-M-R (Emisor - Mensaje - Receptor)⁹, y que en su opinión influyen o alteran el resultado del proceso; propone tomar en cuenta tanto a un canal refiriéndose a él como el medio o vehículo a través del cual se envía el mensaje, además de un código que permita establecer una base, una homogenización, un acuerdo común que se establezca entre el emisor y el destinatario que permita una mayor eficacia dentro del intercambio informativo, asimismo se incluye un contexto de referencia que consiste en establecer un antecedente entre ambos actores participantes del proceso.

Según *Jakobson* se puede establecer una relación directa entre los elementos que componen su modelo de comunicación¹⁰:

⁸ FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos, OP. CIT. p. 24.

⁹ Modelo creado por *Harold Lasswell*.

¹⁰ JAKOBSON, Roman, Ensayos de Lingüística General, Ed. Seix Barral, España, 1974, p. 347-395.

- *Función Referencial (contexto)*: En donde se integran todos y cada uno de los factores que constituyen la comunicación verbal. El contexto es el hilo conductor de la también llamada función cognoscitiva.

- *Función Emotiva (destinador)*: Esta relación requiere que el emisor imprima emociones en sus mensajes. De él depende que el envío sea reconocido correctamente; lo cual obedece directamente de la intensidad, de la dosis de emoción que se logre transmitir.

Tiene que ver más con la -forma de- transmisión, que con el mensaje mismo. Es decir, se refiere a la estética.

- *Función Connativa (destinatario)*: Esta función apela a la parte cognitiva del receptor, es decir, a aquello que se sabe, aun sin la necesidad de una explicación o de un complemento. Todo aquello que significa y se explica en sí mismo.

- *Función Fática (canal)*: Se refiere a la importancia del comportamiento y por lo tanto, del buen funcionamiento del canal de comunicación. Está aun más allá del intercambio mismo; habla más al interés de mantenerse en contacto que, al de emitir mensaje en sí (comunicación informativa).

- *Función Metalingüística (código)*: Habla del lenguaje mismo y por lo tanto de la pluri-significación o uni-significación del mensaje. El código implica una operación metalingüística que se traduce en una complicidad entre los hablantes. Implica descifrar el mensaje de acuerdo a códigos establecidos - aunque sea de manera tácita-.

- *Función Poética (mensaje)*: Ésta se ofrece como la función dominante en el acto comunicativo y sin embargo es quizás la única de la cual no es posible ofrecer una explicación razonable.

Se encuentra en los procesos de la comunicación -artística- donde el referente se confunde con el mensaje, dejando de ser lo que se supone en común, para convertirse en el propio objeto de la comunicación. Tiene que ver con la poesía y la forma en que el mensaje es estructurado.

Y es que estos elementos, indispensables de la labor comunicativa, se refuerzan aún más, cuando se les otorga una doble función. Esto es, por ejemplo, la *función estética* utiliza al mensaje en ambos sentidos: aquél que le otorga el emisor como creador de una obra comunicativa -artística en el caso de *Jodorowsky*- y el receptor, a su vez otorga un significado diferente al mensaje creado por otro, en el momento de otorgarle cualidades propias definidas por la experiencia personal.

Sin embargo la explicación del modelo comunicativo básico desde el punto de vista tradicional se reduce a tres factores que influyen y determinan directa e indiscutiblemente este proceso recíproco y primordialmente humano.

El punto de partida que se convierte en el origen del diálogo (platónico o no), es el estímulo, la fuente, el emisor, sujeto o más sofisticadamente conocido como *alter*, dónde se inicia el intercambio. Es éste quien con pleno conocimiento de causa, llamado intención, crea a través de procesos psicológicos -que contienen a su vez una gama interminable de experiencias, conocimientos, emociones y sensaciones- un mensaje de tal manera, que el orden, la estructura y la organización de dichos elementos se realiza de forma racional, es decir, sin distinguir la materia de la que esté compuesto el mensaje en sí mismo; la información posee un orden, un lugar que ha sido asignado por las capacidades racionales de quien *fabrica el producto*.

Es decir, el régimen racional se refiere a la forma y no al fondo, pues junto con los argumentos determinan la credibilidad y efectividad del mensaje creado y enviado, pero no así el recibido.

Ese cúmulo de información, además de un orden y una estructura, posee un sentido, un significado. Son un sinnúmero de elementos que expresan, son una representación, se convierten en símbolos que debido a su calidad de multívocos y plurisignificativos pueden entenderse e interpretarse en igual cantidad de objetos representados, ya que al nombrarlos, adquieren vida propia y una significación que se propone como única de acuerdo a quién la recibe. Convirtiéndose en un mensaje metafórico: simbólico: *poético*.

Y aunque estos factores poseen una importante responsabilidad, un porcentaje similar es igualmente otorgado a quien envía una respuesta, éste es el receptor, el objeto también conocido como *ego*. Pues sus actitudes, experiencias, conocimientos, emociones y sensaciones influyen y determinan directamente en la conclusión, con el estímulo o la respuesta que exprese casi instantáneamente: exteriorizando la reacción que el mensaje le provoque, sin intervenir en los hilos emocionales y sensoriales que éste mueva. Concluyendo así, con términos simplistas ese complejo y complicado proceso de exteriorización, resumido en una fórmula que contempla los factores principales.

Éste y otros modelos de comunicación aún más sencillos como aquél que comenzó a circular por la década de los 30 bajo el nombre de *teoría hipodérmica* con el objetivo de explicar en sólo 2 acciones el proceso comunicativo, pues el dueto de ESTÍMULO --- RESPUESTA representa lo que años más tarde se entendería como el fin último de la propaganda o la publicidad, es decir las reacciones que se provocan en

quienes reciben los mensajes enviados con una intención determinada y que en últimas instancias es también, otra forma de comunicación.

Estos elementos fueron utilizados también por *Jonh Watson* en el conductismo, corriente psicológica de principios del siglo XX, que defiende el empleo de procedimientos experimentales para estudiar el comportamiento observable: la conducta. Su esencia radica en considerar las emociones, hábitos, pensamiento y hasta el lenguaje como respuestas simples aprendidas que son observadas y medidas. El hombre y su entorno forman una especie de conjunto de *estímulos-respuestas*, pues sostiene las acciones como reacciones¹¹.

De una infinidad de propuestas que explican desde variados enfoques el proceso tradicional comunicativo que coinciden en la parte esencial de tales modelos explicativos (emisor, mensaje y receptor) pues con diferentes nombres se refieren a los mismos actores que forman parte del proceso de exteriorización-interiorización; existe un punto en el que no se ha puesto la atención necesaria y que, quizás, sea éste precisamente el elemento que provoca diferencias sustanciales que rompen con el equilibrio que debiera tener cualquier tipo de intercambio.

Pero existen otras alternativas, otras formas de explicar, entender y llevar a cabo ese mágico y complejo proceso de interacción que consiste en establecer las bases, las premisas a partir de las cuales debe realizarse la elaboración-transmisión-recepción del mensaje a intercambiar.

PROPUESTA ALTERNATIVA:



Efectivamente, el modelo -en apariencia- continúa siendo el mismo: alguien que capta la información y un mensaje enviado por alguien. Pero ahí, precisamente en el inicio, en la base, en el origen de este intercambio comunicativo surge la diferencia primordial, pues de entrada se conoce que la elaboración-estructuración de cualquier mensaje se realiza de manera racional, es decir, se acostumbra expresar lo que se debe y no lo que se desea en realidad y entonces apartamos: eliminamos, al menos en apariencia, el carácter sensitivo que nos mueve a expresarnos, al momento de transformarlo en un mensaje para ser exteriorizado.

¹¹ Enciclopedia Encarta 1998.

Para ello existe otra opción: expresarse, comunicarse, implica –casi siempre– una acción; puede ser escrita, corporal u oral, el esfuerzo –físico– no importa; hacerlo implica una intención, una voluntad, que surge del interior, que no del intelecto y se convierte prácticamente en otra acción: en una emoción –del latín *Emotere: mover*–.

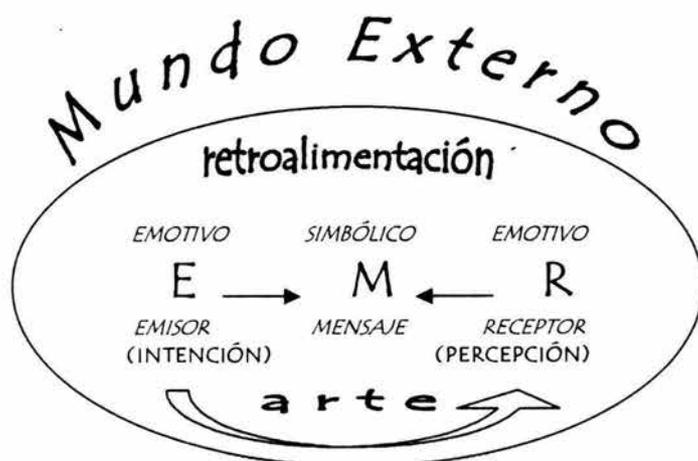
Partamos pues de la conversión del mensaje en algo mágico desde el momento en que se decide expresarlo, pues el objeto es abstraído de su realidad original, es transformado en un símbolo que adquiere cualidades y características propias, pero ajenas a su original, que difieren de él en el momento de ser una representación.

La realidad humana –tangible, imaginaria y onírica– es ya de por sí abstracta, como para anexarle experiencias, emociones, valores y conocimientos previos que la alteran, la modifican de tal manera que, nunca volverá a ser lo que fue en un principio.

La opción es entonces mostrar las cosas tal cual son, de acuerdo a las posibilidades que el lenguaje –cualquiera que éste sea– permita; deben eliminarse las posibles intenciones lucrativas, de control y de coerción que el emisor pretenda ejercer y que definitivamente rompen con el equilibrio de los sujetos que reciben el objeto de intercambio (mensaje), evitando transgredirla. Jodorowsky no sea quizás el mejor ejemplo de la *no-transgresión*, pero sí en cuanto a la utilización del lenguaje y sus variables.

Quizás la esencia de esto, sea tan simple como sentir lo que se dice, lo cual alterará el *cómo* se dice y que finalmente se observará en aquél quien lo recibe.

PROPUESTA DE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA



Y como *todo fin tiene un comienzo*, hablemos de él. El elemento que conforma la base de la comunicación (humana) es sin duda alguna el pensamiento: ese diálogo interno que parte de la adquisición psíquica de símbolos significativos y que a su vez se entienden como la base de la cual parte el proceso de abstracción-representación (comunicación).

Contemplar al pensamiento como el primero de los escalones que dan origen al acto lingüístico, hace visible también la necesidad de considerar los diferentes grados, por así llamarlos, de fuerza, alcance o intensidad que poseen e identifican a todas y cada una de las *representaciones* que se consideran variables o posibilidades del proceso comunicativo.

La comunicación, como proceso dinámico e interactivo está siempre sujeto a pequeñas o grandes modificaciones que provocan en él una serie de alteraciones, pero que a la vez permiten la clasificación, que no encajamiento de las formas o niveles de comunicación que pueden presentarse de acuerdo a los elementos que se presentan en cada uno de los casos.

Es un hecho que el hombre comunica siempre, a cada instante, a cada paso, con cada gesto pero ¿cómo saber a qué nivel de profundidad o confianza se encuentra el diálogo? ya sea lingüístico o no. Por ello se hace indispensable realizar una clasificación, aunque poco rígida, de posibilidades o niveles de comunicación que pueden observarse al emitir o recibir cualquier mensaje.

A pesar de ello, existe alguna clasificación en la que gran parte de los estudiosos de este *proceso social por excelencia*¹² coinciden, aunque guardando las debidas distancias y bajo sus propias reservas. Comunicar es ver, escuchar, sentir, probar, hablar... y en ese sentido es indudablemente integral, sin embargo no en todas las circunstancias se encuentran presentes todas las cualidades que lo hacen total, pero no por ello la interacción es menor o está incompleta. De lo que se trata pues es de aprovechar al máximo los elementos de que puede echarse mano al transmitir o recibir mensajes.

Aunque esencial y originalmente la comunicación se define como un proceso interactivo- alternativo que implicaría necesariamente la participación de por lo menos dos sujetos que se presten a este juego social que les ha permitido, entre otras cosas, la adaptación a un hábitat natural o artificial, que el ser humano ha utilizado también para satisfacer sus necesidades y aunque parezca extraordinario, existe otro proceso que antecede a esta situación, considerada el origen de la vida en sociedad.

¹² MOSCOVICI, Serge, *La Era de las Multitudes*, Ed. Fondo de Cultura Económico, México, D. F., 1993, p.231.

Hablamos por supuesto de ese *yo* interno que nos *habla* a cada instante sin mencionar palabra alguna; puede llamarse alma, espíritu, intelecto, emoción o intención... que parte de uno mismo e indudablemente influye en la manera de recibir y de emitir cualquier tipo de información. Es decir, son definitivos en la manera de reconocer y percibir tanto al mundo, como a nosotros mismos.

Es otro tipo de necesidades, tan básicas e indispensables como las primarias. Se trata de escucharse a uno mismo, sentirse. Establecer y mantener un diálogo constante... eterno. Prácticamente inexplicable.

Entonces el pensar, el intuir, el soñar y ¿por qué no? hasta el alucinar son por excelencia, la esencia de éste y de todas las formas y niveles o proceso comunicativos. Donde se tiene en común que el emisor y el receptor se refieren a la misma persona¹³.

Aquí, como en los demás, el lenguaje sigue siendo el medio de conversación tanto del alma consigo mismo, como para con los demás. La intimidad es absoluta. La comunicación es directa, total. No es posible ocultar reacciones o acciones. Es algo así como actuar por instinto. No hay más interlocutores. No se requieren medios externos. Es entre iguales: uno con uno.

Este tipo de comunicación privada, interna, directa, íntima es la base de cualquier manera que se proponga interactuar con los demás.

Porque si bien es cierto que el mundo requiere ser nombrado hoy, al igual que hace 3 mil años, no ha sido únicamente para entender o comprender el mundo que nos rodea, sino aun más para expresar, para aprehender esa realidad que pareciera formar parte y depender del hombre; ya que la palabra en sí, es algo más que expresión. Toda nueva realidad la convertimos en palabras.

La comunicación existe en el hombre y aun a pesar de él. Es un puente; un vínculo entre la razón y la sinrazón que se manifiesta a través de un código: el lenguaje.

Y para concluir esta primera parte más dudas: ¿El hombre creó a la comunicación y por lo tanto al lenguaje o viceversa?

Es posible no encontrar respuestas únicas o absolutas, es más, ni siquiera meras suposiciones; pero también es posible por lo menos, vislumbrar la magnitud del asunto que se tiene enfrente... detrás, dentro, siempre.

¹³ FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos, OP. CIT., p. 389.

1.2 LENGUAJE: VARIABLES DE EXPRESIÓN-COMUNICACIÓN

"No vemos las cosas tal como son, las vemos tal como somos"

ANAÍS NIN

El lenguaje hace diferentes a los humanos de todas las demás especies animales. Es cierto que éstos pueden comunicarse de otras maneras según su especie, pero sólo el hombre tiene un lenguaje con el que recrea, produce y transforma todo lo que le rodea.

Comunicar es ante todo exteriorizar, materializar, representar, conceptualizar; la comunicación es ya tan compleja en sí misma, que resulta casi imposible incluir otros fenómenos tan extensos y fascinantes a ese mágico universo impregnado de significados (emociones y razones) que funcionan como vehículos, elementos que permiten la realización en ocasiones parcial y en otras total, del proceso comunicativo: ellos son el habla, la escritura y las expresiones corporales que son componentes indispensables e insustituibles para que la "transmisión" se lleve a cabo.

Imposible hablar de fechas exactas, incluso hay quien atribuye el lenguaje a orígenes divinos, o bien como fruto de la evolución. Hace cientos de miles de años, quizás en la edad de piedra las palabras aun eran impensables, por ello no existían, pero para entonces, las ahora famosas señales de humo y el rayo adánico o telepatía comenzaron a dar frutos para permitir la adaptación del *homo* al mundo.

Se cree que con el *Neandertal* (entre 100.000 y 30.000 años) se originó el lenguaje, pero que fue con la aparición del *homo sapiens* (con un cráneo y una cavidad bucal más adecuada para el lenguaje) cuando se dio una evolución lingüística significativa hace más de 30,000 años¹⁴.

En sus inicios, se expresaban por medio de algunos sonidos imitativos que sentaron el precedente del lenguaje oral y, aunque siglos más tarde, dichos "gruñidos" cedieron su lugar a todo tipo de gestos y expresiones corporales, la voz se dejó escuchar dejando sentir su peso y al final predominar, pues aunque el lenguaje no verbal resulta indispensable es considerado como complemento de la palabra hablada.

Más allá del significado y de la historia, el lenguaje es un fenómeno *natural e inherente*¹⁵ al ser humano que ha desarrollado cultural y socialmente de la mano de la inteligencia y las capacidades que coinciden con la evolución humana. El lenguaje expresa significados, se adapta a los demás y se obtienen así, iguales significados como respuestas.

¹⁴ TOBIAS V., Phillip, *Senderos de la Evolución Humana*, p.36-49.

¹⁵ LÓPEZ, Alejandro, *Psicología de la Comunicación*, Ed. Alfaomega, Colombia, 1999, p. 17.

El argentino *Jorge Luis Borges*, sensible y complejo lector–escritor que dedicó su larga y prolifera vida a la *mágica ciencia de las palabras*, disfrazadas todas ellas de poesía y literatura, intuía que el lenguaje cambia constantemente; que tiene vida. Es posible que sin un lenguaje la sociedad tal y como la conocemos, no existiría.

Por su parte, *Sapir* lo define como un método exclusivamente humano y no instintivo de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada¹⁶; mientras *Neilson* escribió que el lenguaje es cualquier medio, bucal o de otro tipo para expresar o comunicar sentimientos o pensamientos; *es un sistema de signos convencionalizados especialmente de palabras o gestos que tienen significados fijos*.

Para el filósofo griego *Aristóteles* el lenguaje era visto como el elemento que marca la diferencia entre los seres vivos racionales e irracionales, sin embargo, otros como *Gadamer* concluyeron con una percepción aparentemente simplista, que no por ello menos válida, pues afirma únicamente que *el lenguaje está siempre ahí, donde unos hombres se relacionan con otros*¹⁷.

Al respecto y para comenzar a recorrer esa largo trayecto que permite la interacción, no sólo entre seres humanos, este concepto adquiere magnitudes mayores y se reconoce al lenguaje desde la óptica lingüística–sociológica que en voz de *Noam Chomsky*¹⁸ es un sistema organizado y generativo que se adquiere y se contempla como un conjunto de reglas para la formulación de expresiones orales interpretables, que no es otra cosa más que *la obvia manifestación de toda una concepción del mundo y de actuar en él*.

Debido a las discusiones provocadas, es necesario otorgar una base sólida al lenguaje, al mismo tiempo que se reconocen las capacidades que le pertenecen al identificarlo como el código de comunicación a cualquier nivel, ya sea a través de la palabra (escrita o hablada), el cuerpo y la imagen. Elementos, que ante todo comunican, se convierten en el medio ideal de exteriorizar momentos, sentimientos, emociones, sensaciones y razones.

El lenguaje es creación, recreación, interpretación. Puede ser la forma de paralizar el tiempo y el espacio, pero ante todo y sobre todo es la herramienta que nos permite representar legiblemente todo, incluso lo abstracto y lo *sinsentido*. Es también

¹⁶ SAPIR, Edward, *El Lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1984, p.14.

¹⁷ GADAMER HANS, George, OP. CIT. p.79.

¹⁸ Citado por FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos, OP. CIT., p.257.

permanencia. Se requiere otorgarle conceptos a las palabras, es necesario decir las para escucharlas, todo ello se engloba en un *yin-yang* de la retórica- dialéctica humana¹⁹.

Así, reconociendo el dilema que significa definir el objeto de estudio, de donde resultarían una serie interminable de opiniones, cuestionamientos y aportaciones a esta área, resulte útil reconocer al pensamiento como el primer acto lingüístico, simbólico y significativo de esta larga cadena que es el fenómeno comunicativo, donde el ser humano se encuentra implícitamente contemplado.

*Toda obra humana es lenguaje y por lo tanto comunicación, comentaba Octavio Paz*²⁰.

1.2.1 Lenguaje... Oral

"Estamos hechos de palabras..."

OCTAVIO PAZ

El habla es el lenguaje por antonomasia, más no el lenguaje se limita al habla.

Las palabras, formadas por signos son el elemento que el ser humano ha utilizado para expresarse, para exteriorizar momentos, sentimientos, emociones, sensaciones y razones. Dichas palabras adecuadamente ordenadas producen reacciones semejantes a las que lo provocan, se trata pues, de un repertorio de signos que poseen un origen y una historia, pero sobretudo un significado propio.

Las palabras representan. Sin embargo, la expresión verbal no sólo se manifiesta a través de la palabra hablada como tal, que es ya una expresión de por sí abstracta, que intenta definir, limitar y materializar todos y cada uno de los objetos que componen al mundo y que se ve directamente influenciada, alterada o modificada.

El énfasis, la intensidad, el volumen, la entonación e incluso el titubeo son elementos que, a manera de variables, complementan o entorpecen el hacer comunicativo, esto es, a partir del mensaje que desea transmitirse se requieren otros complementos que resultan de vital importancia para el mensaje que se transmite a partir de sonidos.

¹⁹ Retórica es teoría y práctica de la elocuencia, hablada o escrita. Establece los fundamentos de la composición del discurso (invención, disposición, memoria, acción). De la expresión. La dialéctica se encarga de investigar la naturaleza de la verdad mediante el análisis crítico de conceptos. Son complementarias: la forma de explicar y de percibir al mundo respectivamente.

¹⁸ PAZ, Octavio, *Corriente Alterna*, OP. CIT. p. 191.

Existen, sin embargo, otros elementos que se atribuyen al lenguaje oral; de sonidos que indiscutiblemente son percibidos e interpretados por quien escucha y que no necesariamente se identifican como palabras, que también son producidas por el ser humano y que indudablemente son expresiones producidas de manera similar a la voz e igualmente se convierten en expresiones acústicas que influyen directamente en el mensaje total expresado.

Existen también fenómenos vocales como el llanto o las carcajadas que son considerados por algunos como *paralingüística*, refiriéndose a ésta como *todo estímulo producido por la voz humana (con la excepción) de las palabras y que puede ser oído por otro ser humano*²¹ que es considerado como parte del proceso comunicativo verbal, aunque no netamente lingüístico.

No es necesario recordar que en este tipo de comunicación –oral– los silencios resultan ser tan productivos como los sonidos, pues igualmente dotan de significado, sentido y coherencia a los mensajes expresados.

1.2.2 Lenguaje Escrito

*“Los libros no son sólo la suma arbitraria de nuestros sueños
y nuestra memoria”*

SUSAN SONTANG

Alfonso Reyes se refirió a la escritura como *un accidente del lenguaje* tras reconocer que éste existe aunque la palabra escrita quede relegada e incluso aunque nunca vuelva a ser utilizada²².

A diferencia del lenguaje hablado, el escrito, como una habilidad eminentemente humana, requiere ciertas aptitudes por contener una mayor complejidad gramatical. Es digamos, menos instantáneo, incluso hay que iniciar por resaltar que a diferencia del lenguaje oral, que es aprendido sin la necesidad de la teoría pues resulta de la práctica, este tipo de comunicación escrita, aunque continúe siendo verbal, demanda otro tipo de facultades y habilidades que requieren de la comprensión mental, racional para ser aprendida.

Sin disminuir la importancia de la palabra escrita, considerada algo así como la referencia del lenguaje oral, una especie de prueba tangible que existe para preservarlo, es el medio para inmortalizarlo... los sumerios se convirtieron en los primeros en hacerlo

²¹ Mc ENTÉE, Hielén, *Comunicación Oral*, Ed. Mc Graw-Hill, México, D.F., 1996, p. 227.

²² REYES, Alfonso, *La Experiencia Literaria*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Colombia, 3 Ed., 1993, p.9.

hace ya 5,000 años aproximadamente en la antigua *Mesopotamia*, cuando surgieron además las primeras civilizaciones. Pues si una cualidad es indudable de la escritura es precisamente esa, la de consolidar las bases indispensables que se consideran para convertir a un grupo social en civilización.

Sin embargo, desde sus inicios, la escritura ha sido más que punto de encuentro: de desacuerdos.

Durante algún tiempo fue el monopolio de las burocracias eclesiásticas y durante siglos fue un instrumento de opresión. Aún antes de la consolidación de el hombre en la tierra, la escritura fue considerada durante algún tiempo como un regalo de los dioses, que tomó forma cuando la escritura se consideró ya como un complejo, pero significativo invento.

Más allá de sus orígenes y cualidades la escritura otorga un sentido y un significado, es parte de un proceso, de una interpretación personal que quizás quedaría inconcluso si no es compartido, si no se muestra, si no se plasma, si no se transmite utilizando cualquier medio, aunque ello proponga necesariamente deshacerse de su sentido y significación particular: para ser.

La escritura es una forma de exteriorización. Esta vía requiere actitud, aptitud, capacidad, interés, conocimiento y además intención para plasmar en tinta y papel todo aquello inspirado en la experiencia, en el corazón, en la razón o bien en la imaginación como lo manifiesta *Elena Poniatowska*.

No utiliza el lenguaje en sí, sino símbolos de éste, convirtiéndose en un tipo de comunicación figurativa que abarca y captura la realidad. Se debe al lenguaje escrito la existencia de un mundo particular y no sólo situacional²³, imaginario.

El lenguaje escrito comunica, expresa, idealiza, materializa y mueve emociones, incluso puede ser una cualidad que otorga *status* a quien lo domina, pero ante todo es una actividad que permite la representación de ideas por medio de signos lingüísticos. Y si el lenguaje ya es de por sí una aptitud naturalmente humana, este tipo de intercambio resulta impensable en otros seres vivos.

Y si la escritura ha sido considerada uno de los mayores logros de la humanidad como civilización, hay quienes, han desprestigiado su función, como forma de fijación, de materialización y hasta de exteriorización, pues así como para *Alfonso Reyes* resulta ser un *accidente*, otros, con críticas más severas a este medio de expresión, condenan la

²³ RICCEUR, Paul, *Teoría de la Interpretación*, Ed Siglo XXI, México, D.F., 1995. p.48.

escritura como forma de *enajenación*. Es el caso de *Platón*, uno de los pensadores más prolíferos del imperio griego, quien cuestionó la exteriorización por tratarse precisamente de elementos externos.

En esta línea, de encasillar a la escritura en su cualidad de una actividad que recurre a dispositivos ajenos al ser humano, es también criticada por su cualidad creadora de seres amnésicos, que otorgan a estos materiales la responsabilidad que debiera pertenecer a la memoria y por lo tanto a las capacidades-habilidades racionales humanas, promoviendo así el olvido. Cuya discusión tampoco es nueva, pues entre los egipcios, pioneros de la sabiduría religiosa, referían ya sus diferencias a manera de mito:

...El rey de Tebas recibe en su ciudad al dios Theut, quien ha inventado los números, la geometría, la astronomía, los juegos de azar y los gramata o caracteres escritos. Al ser interrogado acerca de los poderes y posibles beneficios de su invención, Theut afirma que el conocimiento de los caracteres escritos harían a los egipcios más sabios y más capaces de conservar el recuerdo de las cosas. No, responde el rey, las almas se volverán más olvidadizas una vez que pongan su confianza en señales externas en lugar de apoyarse en sí mismas desde su interior...²⁴

Y aunque este sistema de comunicación se compone mayoritariamente de palabras, también utiliza signos que le otorgan intensidad o intención. Pues la escritura, al igual que todos los instrumentos que utiliza el ser humano, es impregnada de sentido y significado por quien la realiza.

En suma, *la escritura no contiene a la palabra: alude a ella, la señala, la significa*²⁵.

1.2.3 *Lenguaje no Verbal*

"El cuerpo es el mensaje"

FLORA DAVIS

No es posible no comunicar. Es un fenómeno natural e inherente al ser humano que se realiza de manera consciente e inconsciente y que ha consistido desde sus inicios en la imitación o bien en la representación de la realidad y la fantasía²⁶.

Más allá de la palabra, los requerimientos ortográficos o la entonación, existen otros elementos aún más abstractos y subjetivos que realizan una función semejante a la

²⁴ *IBIDEM*, p.51.

²⁵ PAZ, Octavio, *OP. CIT.*, p. 166.

²⁶ Término creado en el siglo XVIII, durante la era de las Luces o Ilustración.

de los símbolos gramaticales: se trata del cuerpo, del rostro, de la postura, de la mirada y ¿por qué no? de todos esos objetos inanimados que ocupan un lugar en el universo y que representan algo más allá de su apariencia.

Siguiendo esa línea, algunos como Paz²⁷ han sugerido que la *pantomima imitativa y mágica* sea considerada como el primer lenguaje humano y la historia le favorece, pues como se sabe, ya los griegos practicaban de manera muy singular la *representación e imitación de toda clase de caracteres, pasiones y acciones*²⁸. La pantomima, que lejos de considerarse absurda o simplemente cómica, 100 años más tarde, fue elevada a la categoría de arte gracias a las comedias elaboradas y representadas por el dramaturgo griego *Epicarmo* (540-450 A.C.).

No hay lugar a dudas: las manos, los ojos, los gestos y todo el cuerpo –incluso lo que lo rodea– nos hablan también, no son palabras pero poseen cualidades similares, es decir, indican algo, adquieren una intención y son parte de una representación; significan por sí mismos.

Antes de la construcción silábica y lingüística propiamente dicha, los movimientos innatos e inherentes al ser humano constituían ya un medio de expresión.

Si bien es cierto, el cuerpo, la postura, el rostro y hasta los ojos son los vehículos mágicos de que el hombre hecha mano para comunicarse, el origen de esta singular forma de comunicación considerada *no verbal* se remonta a los orígenes del hombre mismo.

Cada movimiento, cada acción, posee su propia explicación de las imágenes que realiza y por lo tanto que representa.

Esta forma de expresión-comunicación se refiere a la utilización de medios diferentes a las palabras que puede realizarse de manera consciente, es decir, predeterminada o bien con total ausencia de conciencia. Este sistema de comunicación puede acompañar o incluso sustituir al lenguaje verbal, pues igualmente expresa y transmite cualquier cantidad de mensajes, incluso, hay quien afirma que éste es el más fiel y sincero de los vehículos comunicativos.

El lenguaje no verbal es el *conjunto de elementos que incluyen todo aquello que es comunicado y que no es específicamente verbal, es decir, la manera en que utilizamos*

²⁷ PAZ, Octavio, *El Arco y La Lira*, Ed. Fondo de Cultura Económico, México, D.F., 1993, p. 34.

²⁸ CAPELLETTI J., Ángel, *Aristóteles. Poética*, Ed. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1990, p.40.

*el espacio, los movimientos corporales, expresiones faciales, gestos, poses, tono de voz, sensaciones táctiles, olfativas, visuales, objetos, etc. Para transmitir o recibir mensajes*²⁹.

Este tipo de *comportamiento* se caracteriza por transmitir ideas, fantasías y emociones, pues al igual que el lenguaje verbal o de palabras posee cualquier variedad de significados que adquiere de acuerdo al contexto. Incluso no hay acuerdo alguno, como generalmente sucede entre los especialistas, acerca de la *adquisición* de esta fuente de expresiones y emociones; sin embargo sí es posible mencionar que aunque ésta sea una habilidad natural, innata al ser humano, pues existe en él; es seguramente moldeable y por consecuencia modificable siguiendo algunas reglas, como podría ser de entrada adoptar aquéllas del grupo social al que se pertenece, o bien, crear sus propios *sistemas* como lo hacen algunos artistas.

El descubrimiento de este medio de exteriorización como objeto de estudio es realmente nuevo, ya que no alcanza el siglo de vida, pero no por ello debe dársele menor importancia, pues las investigaciones, pero sobretudo los usos que se han adherido a este vehículo de expresión confirman que al igual que el lenguaje verbal o escrito, éste posee igualmente una importancia equiparable a aquellos. Pues no se trata de otorgarles cierto grado de importancia de acuerdo a su antigüedad, sino por actualidad.

El inicio de este *estudio del movimiento del cuerpo humano*, llamado *cinesis* o *kinesis*, del griego *mover*, es atribuido a *Ray Birdwhistell*, considerado padre de esta joven ciencia, enfocada desde inicios del siglo XX a definir y a explicar los orígenes, las causas y las consecuencias del uso del cuerpo como medio de expresión³⁰.

Sin embargo, también es posible decir que todos tenemos algo de especialistas del lenguaje no verbal, pues además del estrecho contacto que tenemos con éste, tenemos las habilidades, las aptitudes y las capacidades de por lo menos intentar descifrar, intuir, comprender, captar y utilizar ese comportamiento no verbal, que comunica tanto como aquél que utiliza las palabras.

Y si ya se ha mencionado la importancia de los silencios como entes comunicativos ¿qué esperar de los ojos? que como dicen por ahí, son la *ventana del alma* y que como el resto de los vehículos corporales de comunicación, corresponden más a un tipo de envío de emociones, preferentemente internas que a cualquier tipo de información en general.

²⁹ Concepto de Albert Mehrabian de material fotocopiado sin más datos. Propuesta que se observa también en <http://usuarios.lycos.es/doliresa/index-1.html>.

³⁰ DAVIS, Flora, *La Comunicación No Verbal*, Ed. Alianza Editores, España, 2000, p.17-25.

La mirada puede encubrir o reflejar. Los movimientos oculares son quizás los más sinceros, pues más que el reflejo de una realidad, son la vista de una realidad interior, personal, muy particular, de ahí probablemente resulte su marcada sutilidad, que no por ello le resta significado y representabilidad. La mirada también proyecta la personalidad, se dice que también el estatus o clase social; puede incluso revelar el estado de ánimo con un poco de intuición.

Todos éstos aspectos que nos introducen al ser humano que lo realizan pueden ser modificados por la situación en la que se realizan; lo que es un hecho, es la alteración visual externa que se produce con la variación en el tamaño de la pupila, pues corresponde directamente a una respuesta emocional o racional, que ahora, más reciente todavía que la cinesis, intenta descubrir la relación entre este tipo de reacciones y la actividad interna -mental o emocional- llamada *pupilometría* en referencia obviamente a su objeto de estudio.

En esta forma de comunicación, interpersonal, además del mensaje central, donde puede observarse un mayor intercambio no lingüístico es a este nivel -más que en otros-, porque aquí importa la distancia, los gestos y sobre todo el contacto... es una forma de intimidar ya no con uno, sino con aquellos que te rodean y con quienes se está en un constante intercambio que abarca poco más que las palabras.

En la comunicación interpersonal, considerada por *Jean Cloutier* la más humanamente satisfactoria entre otras cosas porque se centra en el intercambio y reciprocidad entre los *Inter-locutores* y los *Inter.-comunicadores*³¹, la cantidad de participantes determina directamente el contacto si no físico, sí visual que existe entre los miembros del grupo -pequeños-, permitiendo así una mayor intercambio en un ambiente de confianza y cordialidad. Quizás su característica principal sea la reciprocidad, se crea un vínculo estrecho, directo, entre quienes participan en dicho intercambio.

Los gestos son prácticamente expresión. Incluso es posible interpretarlos casi en su totalidad, si no se toma en cuenta que la mayor parte del tiempo se está en contacto directo con este tipo de expresiones; la cuestión aquí, quizás sea la poca atención e interés con que se realizan o mejor aun, con las que se observan.

Hay quien como *Flora Davis*³² prevee que este medio de comunicación que requiere movimientos musculares que responden a ciertas acciones y que a su vez están determinadas por convenciones sociales, sea posible entablar un vínculo con las vivencias individuales en el momento en que se conscientice de la relación de estos

³¹ Citado por REGALADO B. Ma. Eugenia, *Estudio Introductorio al Fenómeno de la Comunicación Humana*, C. C. H. Oriente, p. 29.

³² *IBIDEM*, p. 68-82.

cambios internos con los externos y que se verán representados en la coordinación de ojos, nariz, boca, mejillas, mentón y todo aquél instrumento facial que posee además una... otra función específica.

Los ademanes, aunque indudablemente posee un significado o un mensaje propio, se les considera el compañero ideal del habla. Incluso puede llegar a ser tan funcional como éste.

Las manos se presentan como uno más de los rasgos físicos que nos acompañan siempre. Pues ilustran, reiteran, subrayan, se coordinan y *danzan* al ritmo del lenguaje verbal y en pocas, muy pocas ocasiones lo traicionan.

La mímica es muy probablemente la más numerosa de las formas de expresión, requiere rimo, equilibrio, coordinación –no sólo entre el brazo, la muñeca y los dedos–; es rápida y práctica, pues no requiere mayor esfuerzo, es como *innata*. No es fortuita la teoría que le otorga a estas extremidades la referencia sobre el primer lenguaje utilizado por el hombre: a través de señas. Incluso hay sistemas de comunicación que se realizan exclusivamente por este medio: la de los sordomudos.

Es más probable utilizar las manos para complementar el mensaje oral, que utilizarlo como sustituto de éste.

Es necesario también reconocer la postura, el olfato, el oído y hasta el atuendo también como vehículos de comunicación –probablemente en menor grado que los gestos o la mirada– que aunque realizados inconscientemente deben ser tomados en cuenta al momento de emitir o de recibir un mensaje.

Otros que también son determinantes en el contexto comunicativo, son el espacio invisible que a manera de *burbuja* adquirimos y utilizamos para marcar la distancia, el contacto que nos alejará o acercará al otro interlocutor. La *proxémica* o estudio de cómo el hombre estructura inconscientemente el microespacio³³ es sin embargo, el único vehículo de comunicación del que puede disponer el ser humano, sin que esté necesariamente inmerso en él o viceversa.

Cabe mencionar la importancia de estos vehículos de comunicación, no sólo al momento de expresar, sino en el de percibir, pues estos mágicos fenómenos comunicativos poseen la singularidad de producir modificaciones tanto en la emisión, como en la recepción de mensajes para trasladarlo a términos del proceso comunicativo.

³³ Edward Hall citado por Flora Davis, Op. Cit. p. 115.

Y tomando en cuenta la variedad de formas de comunicación que expresan cualquier cantidad de expresiones, el lenguaje no es más que una metáfora, pues su hacer y quehacer consisten en remitirnos a cualquier cosa, a otro objeto. Es la representación a través de algo: sustituimos cualquier objeto por un signo, una palabra, una figura o un gesto. Es una forma *codificada* útil para la creación o recreación de *información*.

Pero no sólo se refiere a los objetos, también las emociones y las sensaciones pueden expresarse por medio del lenguaje, incluso el no verbal.

1.3 LENGUAJE Y FICCIÓN

"Todo acto extraordinario abate los muros de la razón"

ALEJANDRO JODOROWSKY

El ser y el hacer del lenguaje determinan también todo proceso, no sólo de comunicación, sino de significación en cuanto al ser y el hacer del individuo mismo, pues crea y existe en mundos reales o imaginarios en los que representa lo que vive, siente y piensa o imagina; habita a la vez en un mundo onírico que complementa la considerada realidad.

Además de todo aquello que tiene que ver con el intelecto y el raciocinio, el hombre vive de sueños, emociones y sensaciones. Un universo mágico y maravilloso que existe en la mente, la imaginación o en el subconsciente y que es considerado como imposible, inalcanzable por ser intangible, sin embargo es posible debido al lenguaje. Incluso en ocasiones se considera como real sólo aquello que es visible, tangible o mejor aún: comprensible.

El lenguaje lo nombra todo, pero no lo constituye. Aunque trate de generalidades o universalidades: no lo es todo. Pero el lenguaje no sólo nombra: reconoce, se supera y se transforma cuando está vivo, cuando deja de ser únicamente útil para entrar en el juego de la imaginación y la fantasía. No es fondo, sino forma, requiere algo más que reglas de sintaxis y de formación (estructuración).

Es más, es probable que la llamada realidad no sea, sino una abstracción del entorno humano, material o intangible, a la que se le ha colocado un nombre, se le *objetivó*, se le transformó en objeto para así pertenecer, formar parte de ese sinnúmero de elementos a los que además se les otorgó un significado, un valor por el cual existe. Es decir, posee y adquiere un valor real en el momento es que es reconocido y aceptado por una comunidad. Ahí es quizás donde radica la fórmula de la comunicación.

La comunicación existe aun sin el lenguaje. En otro nivel se encuentra el pensamiento. Es ahí donde existen o se crean los mundos reales, la fantasía y los sueños, o bien, inicien quizás como meras construcciones mentales que se integran a un conjunto de símbolos ya habituados y reconocidos para pertenecer ahora sí a la realidad. Aunque lo que haya sea apariencia y nada más, o bien la apariencia sea realmente todo lo que haya y pueda conocerse.

El lenguaje funciona entonces como un código de intercambio, que permite el entendimiento entre los interlocutores, concretando así las labores de los dos principales sirvientes del alma: *el hablar y el escuchar*. Y aunque éste proceso no llegue a concretarse, debido a la infinidad de sentidos que pueden otorgarse a los mensajes comunicativos, alterando la comprensión, es un hecho, que la comunicación se realiza siempre, aún inconscientemente. El lenguaje acerca al hombre a su realidad exterior, pero también lo acerca al interior, lo introduce.

Lo externo puede ser tangible y comprensible; al contrario, lo interno hace referencia a lo abstracto, a lo invisible, todo aquello que está más allá de lo considerado real. Que ha existido en un tiempo conocido y en un determinado espacio. Pero no sólo lo que no es visible es ficción; también es creación o bien, recreación. Pero siempre abstracción.

Es así que puede entenderse el lenguaje como una *manifestación de la concepción del mundo y de actuar en él*³⁴. Pero el lenguaje también es ficción, fantasía, ilusión, incluso apariencia aunque éste no deje de ser real.

El hombre se convierte así no sólo en consumidor, pues además de utilizarlo se ha establecido como creador de sus realidades y sus fantasías y por lo tanto del lenguaje mismo, en el momento que les da vida, movimiento, la posibilidad de ser retomadas e interpretadas por otros. Pues retomando sus vivencias, experiencias, creencias y sentimientos para entenderlas, comprenderlas y al final compartirlas, las convierte en objeto de intercambio, no sin antes otorgarles el sentido y la significación que corresponden además a su propia experiencia individual que corresponde, aunque no comparta la generalidad.

³⁴ FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos, OP. CIT., p. 260.

1.4 LENGUAJE POÉTICO

"Poesía es eludir el nombre cotidiano de las cosas"

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

El lenguaje es ya símbolo de libertad. Pero hablando del lenguaje poético, ésta es su esencia.

El lenguaje continúa siéndolo aún cuando le sirve al cine, a la literatura o a la poesía: adquiere sí, un nuevo significado pero no deja de ser el medio, el vehículo que transporta cualquier cantidad de emociones y sensaciones; el instrumento que nos permite transmitir toda clase de mensajes que en el ámbito de lo poético parecen más profundos y complicados. La causa: que este tipo de mensajes hablan más a la imaginación que a la razón misma.

El lenguaje poético es, requiere, implica necesariamente a la poesía, la relación sin embargo, no es recíproca, pues la poesía existe más allá de las palabras, de los gestos, de todo lenguaje. Éste no le es indispensable.

El ser humano logra la abstracción de la realidad por medio del lenguaje, crea imágenes al convertirla en signos inequívocos que nos hablan y nos trasladan a ella por medio de un juego interminable que materializa lo imperceptible, lo imposible; oculta también lo tangible, lo visible. El lenguaje es ya abstracción, pero transportado a una de las llamadas *Bellas Artes*³⁵ como lo es la poesía, considerada ya por los griegos, pues son ellos quienes utilizaron primeramente el concepto de *poiesis*: es creación, es decir, producir algo novedoso a partir de algo ya existente: la poesía se construye a partir del lenguaje y de algún tipo de realidad.

Gilberto Owen definió el oficio del poeta como una *profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica, hecha de la constancia en renunciar a los datos exactos del mundo por buscar los datos exactos del tras mundo.*

Pues, aunque para el lenguaje poético las reglas no existen, sí se refiere a la realidad y a la fantasía y a todo lo que en ellas suceden; lo hace desde un punto de vista particular, muy individual que elimina toda clase de juicios y prejuicios que en su contra puedan emitirse, pues existe en un amplio campo que va desde lo que en verdad sucede, hasta lo que en realidad se imagina. Es creación.

En este tipo de transmisión el lenguaje se refiere a las realidades, sí, pero no deja de pensar en sus abstracciones y de penetrar en lo más desconocido e irreal de las

³⁵ Se refiere a las actividades que reúnen una función práctica y una estética.

fantasías. Corresponden a un cúmulo de experiencias y expresiones que engloban un singular punto de vista. Habla de la subjetividad, de un sentimiento o bien de la universalidad de un razonamiento, ya que es posible hablar sin decir nada, pero también es posible decirlo todo con una palabra...con una frase... con un concepto.

Sin embargo, el lenguaje no es la materia, la esencia de la poesía, pues ésta se nutre de sentimientos, emociones, sensaciones, abstractas o cotidianas que, a través del lenguaje son materializadas, arrancándolas de su *hábitat natural* para referirse a ella y convertirse así, en un objeto en particular que es más bien un objeto artístico: una obra de arte: poesía.

El lenguaje representa imágenes, objetos; el mensaje poético las inventa.

Su estructura está compuesta de profundidad en todo lo que éste expresa; utiliza la técnica; el valor estético es indispensable; es una expresión diferente, bella, particular del mundo... de su mundo. Se aleja de lo trivial, para otorgarle un carácter extraordinario, un significado diferente a la palabra. El lenguaje poético es en sí mismo creación, recreación, representación de uno mismo y del mundo que hemos creado, y no de aquél que nos ha creado.

Representa la capacidad de observación, de redescubrimiento, más que de reconocimiento. Es intuición. Representa una variedad de realidades, de significados, de sentidos, de interpretaciones. Más allá que una vía de comunicación, puede ser incomunicación, es oculta, es mística, es inexplicable, más no ilegible.

Para otros, este tipo de actividades resultan innecesarias, absurdas, pues radican en la satisfacción de necesidades invisibles, intangibles, pero no por ello menos importantes al estar relacionadas con el alma, con el espíritu, son un desperdicio del intelecto por no obtener –aparentemente– retribución alguna.

Con la poética pueden reinventarse los sitios, recrearse las situaciones, inventarse los personajes. Podemos observarnos a nosotros mismos. Se transgrede la monotonía, el sentido común.

Y aunque no es una actividad mágica ni religiosa el nobel mexicano de literatura, *Octavio Paz*, se refiere así de los medios con los que se expresa, como su origen y su fin, pues mientras que en la religión lo sagrado se cristaliza en el ruego, en la oración, en el éxtasis místico, en un diálogo o relación amorosa con el creador, el poeta entabla un

diálogo con el mundo que puede ser de soledad o bien de comunión. Asimismo resume: *el poema es inexplicable, no inteligible*³⁶.

El lenguaje purifica; ya *Sigmund Freud* dio a la poesía un carácter terapéutico, parecido al que *Alejandro Jodorowsky* sugiere cuando se refiere a las creaciones que se engloban en el rango de lo artístico. Acercando lo inalcanzable en el momento que elimina lo eterno, lo absoluto, el espacio y hasta el tiempo.

1.5 EL SÍMBOLO... Y SUS IMPLICACIONES COMUNICATIVAS

"Un símbolo es una forma exterior y visible de una realidad interior y espiritual"

EL TIBETANO

El lenguaje es el lugar de lo humano, en él vivimos, nos movemos y soñamos. Y así como el lenguaje, la invención y el uso de símbolos constituyen otras de las habilidades exclusivas que el ser humano ha alcanzado, pues además de haber logrado la abstracción de la realidad de sí misma, al transformarla en símbolos precisamente (lenguaje), sus aptitudes le permitieron crear una realidad paralela: una representación que signifique el objeto original, es decir, un símbolo.

Todo símbolo es una abstracción – *¿es acaso una metáfora?* – tiene un referente, es decir, aquello a lo que significa. Tiene un original y aunque el símbolo no lo sea verdaderamente, lo aparenta. Define objetos o acciones a los que, de forma artificial e incluso arbitraria, se les ha asignado el papel de otro.

La realidad no es más que una metáfora... al igual que el lenguaje.

Todo símbolo es figurativo, pues nunca será él mientras aluda a otra cosa. Aunque tenga la intención de exactitud.

El ser humano es el único que, desde el punto de vista antropológico, los ha creado. Los símbolos son entendidos como acciones que provocan coactividad y por lo tanto son un componente fundamental de los hechos comunicativos; de hecho, se ha mencionado ya que el lenguaje en sí, es un sistema de símbolos, aunque hay que destacar la arbitrariedad con la que éstos son elegidos. Pues cada sociedad adopta los suyos de acuerdo a los cánones culturales, pues los significados varían de un grupo social a otro e incluso de un tiempo a otro.

Las palabras son el principal símbolo de la comunicación.

³⁶ PAZ, Octavio, *Corriente Alterna*, OP. CIT., p. 69.

Las metáforas hablan a la imaginación, invitan a la creación, a la recreación y a la fantasía. Tienen referencias muy específicas que sin embargo, en algún momento pueden dejar de serlo, para atribuir su existencia a otro objeto.

Sin embargo, existen otros materiales mucho más elaborados que, como los sueños pueden ser considerados reales, siempre y cuando se les otorgue el término de símbolos de una realidad: de una percepción personal como lo entiende el polifacético *Jodorowsky*, quién desde sus inicios (en los 50) evoca toda clase de universos, de una manera sorprendentemente real, aun aquellos que parecieran inexistentes desde el punto de vista *superficial*.

Este mágico *fabulador* como lo consideran algunos ha logrado a través de los años y con base en el conocimiento de sí mismo, atraer hasta a los más escépticos, absorbidos por un tipo de pensamiento eminentemente lógico, a mundos extraordinariamente fantásticos que, quizás a fin de cuentas, realmente sólo existan en la imaginación y estén determinados únicamente por la grandeza del poder de la mente.

¿Será acaso que no existen más que representaciones?

1.6 LA METÁFORA Y SU TRASCENDENCIA

*Deshaced este verso.
Quitadle los caireles de la rima
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma.*

*Aventad las palabras,
y si después queda algo todavía
eso será la poesía"*

LEÓN FELIPE

La vida como sueño. Los ojos como estrellas. Las mujeres como flores. Dormir y morir.

Las metáforas son una suerte de imágenes que se crean a partir de otras. Se les otorgan las características de otra. Son siempre representaciones. Pues aunque éstas (las metáforas) poseen un significado y un sentido propio, las convierten en otros, ya sean objetos, sensaciones, alucinaciones o suposiciones. Lo realmente importante es lograr que las metáforas se perciban como tales.

Estas construcciones mentales no son sólo la relación entre dos o más objetos, ya sea para marcar sus diferencias o encontrar sus similitudes.

Las metáforas requieren ingenio, talento, pero además imaginación, pues ante todo son creaciones que evitan el pensamiento lógico³⁷ y no sólo le habla a la fantasía, sino que además debe asombrarla, transmitirle una sensación que no conoce, pues aunque este tipo de analogías no sean incontables, sí producen una cantidad impensable de reacciones y percepciones, que surgen de la fantasía, del sentimiento o bien de la razón. Es decir, las referencias pueden ser mínimas, pero las significaciones pueden ser tan variadas como las mismas representaciones.

Como afirma *Borges*, existen metáforas que no poseen un modelo definido, que no corresponden a referencia alguna³⁸ y que son metáforas por el contexto en que se encuentran y que indiscutiblemente, a diferencia de las anteriores, existen única y exclusivamente por las palabras que la rodean. Aunque cabe aclarar que las metáforas no recaen únicamente en el ámbito de lo lingüístico, aunque sean éstas las más comunes, hay otras que forman parte del terreno de la experiencia cotidiana, pero especialmente del flujo de la imaginación simbólica, que omiten a la palabra para darle voz a un campo de acción más extenso y relevante.

Se refiere al uso de diversos soportes expresivos que se crean a partir de procedimientos simbólicos, de hecho, los símbolos en su nivel más inmediato y pleno no son palabras o imágenes en sí, sino formas a las cuales la imaginación les confiere un sentido extra con propiedades de lo real que pueden reorganizarse dentro de un discurso de ficción. Eso sí, creando elementos que produzcan algún sentido que permita otorgarles un significado individual desde una peculiar perspectiva el mundo.

En breve, es el uso de una palabra o frase que denota una idea u objeto en lugar de otra con el fin de sugerir algún vínculo entre ambas. Apela a la imprecisión. La metáfora es poética. Dan vida y brillo a las palabras desgastadas por el uso. Invita a la reflexión, y se crean desde la intuición, alude a la belleza y a la verdad internas, rebasan lo aparente, lo visible y hasta lo oculto. Lo común, lo trivial, lo cotidiano se hace complejo y extraordinario cuando adquieren una *nueva personalidad*.

La metáfora no es un adorno: es el fondo de la expresión misma. Se nutren de palabras sí, pero nacen de un vínculo estrecho que surge entre los sentidos y el exterior. Es pues, como interiorizar el mundo, contemplarlo y luego renombrarlo, darlo a conocer con una apariencia nueva que se ha adquirido con una particular visión. El mundo interno se expresa a través de la realidad externa.

³⁷ BORGES, Jorge Luis, *Arte Poética*, Ed. Critica, España, 2001, p.37-59.

³⁸ "Red de hombres".

Algunas se refieren al exterior desde una muy particular visión -*Las nubes que tristes lloran*-, mientras que otras, al contrario aluden al interior con términos que naturalmente aluden al exterior -*El corazón como un animal rabioso*-. Pero eso sí, todas tienen un punto de partida: surgen de una cuidadosa observación. Y no hablamos aquí de conceptos, sino de significados. Pues no pretendemos que nos muestren realidades, sino percepciones: apariencias.

Existen otras que relacionan antónimos, o mejor aun aquellos cuya importancia radica precisamente en encontrar elementos que audazmente conectados acerquen objetos diametralmente lejanos -*Las palabras son islas, en el mar del silencio*-. También las que, a pesar de su cercanía metafórica -*Un pájaro vivía en mí. Mi corazón era un violín* (Juan Gelman)-. Otras más no nombran el objeto mismo, sino sus atributos, defectos o cualidades. Pero la unidad de todas ellas, su esencia misma radica en abrir una variedad de significados que la palabra contiene.

Este procedimiento de que algo es y no es sino lo otro simultáneamente consiste en darle un vuelco sorpresivo a las frases aparentemente comunes, como esta frase de *Gonzalo Rojas*:

*Mucha lectura envejece la imaginación
del ojo, suelta todas las abejas pero mata el zumbido
de lo invisible, corre, crece
tentacular, se arrastra, sube al vacío
en nombre del conocimiento...*

El descubrimiento del mundo y sus misterios, hablando metafóricamente, requiere un trabajo hermenéutico, es decir, de una interpretación. No se trata únicamente de nombrar.

El lenguaje metafórico hace algo con el lenguaje que se atribuye a quien lo crea y a quien lo recibe. Aunque la aparente relación parezca imposible o absurda, se busca que quien interprete este modo de asociación descubra cualidades en ese nuevo objeto a tratar. No se trata pues del lenguaje mismo, sino de su significación que se logra al darle un uso, pues no será interpretado en sentido directo.

La percepción metafórica es indispensable para la construcción del mundo; forma parte de las condiciones de posibilidad de la percepción misma. Es una actividad en proceso de elaboración, no una figura acabada cuyo propósito es el de elaborar descripciones inéditas de lo ya existente o por lo menos conocido. Y aunque provoca ilusiones o fantasías, su verdadero fin es la creación de un nuevo significado.

Además de ser una doble realidad, posee una doble propiedad: primero forma parte de la construcción de la percepción a través de la cual el hombre adopta las imágenes del mundo y de su entorno, pero por otra abre la posibilidad de objetivar- exteriorizar el mundo desde diversas formas de expresión.

En realidad, la metáfora es una acción abstracta, una actividad novedosa que provoca una reinterpretación del significado habitual del todo, como objeto. Es una revelación que provoca construcciones, imágenes. Hace visible lo invisible, incluso aquello que no lo es y que se encuentra más allá de la mirada.

Y como toda comunicación: es transformación en la medida en que sugiere un sentido, permite otorgar variedad de significados.

No hay referencia en las palabras. Son metáforas. Aluden a otra cosa que no es precisamente la nombrada, o referida.*

1.7 COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

*"Purguemos el mundo de la enfermedad burguesa, la cultura "intelectual",
profesional y comercializada.
PURGUEMOS el mundo de arte muerto, de imitación, de arte artificial, arte abstracto,
arte ilusionista, arte matemático,
¡PURGUEMOS EL MUNDO DE "EUROPEISMO"!
PROMOVAMOS UN FLUJO REVOLUCIONARIO Y ANEGUEMOS EL ARTE,
promovamos el arte vivo, el anti-arte,
LA REALIDAD NO-ARTÍSTICA
para que esté al alcance de todo el mundo,
no sólo de los críticos, diletantes y profesionales.*

*FUNDEMOS los cuadros de revolucionarios culturales sociales & políticos
en un frente unido & en la acción.*
MANIFIESTO DEL MUNDO FLUX*

Es la época del *Rock & Roll*. Las melenas largas, los pantalones de campana y los alucinógenos llenan de vida y color las calles de las principales ciudades, saturándolas de música y color. Fue entonces, en la década de los 60, cuando una peculiar revolución estalló: los muertos y las recientes innovaciones en armamento nuclear cedieron sus papeles protagónicos a la voz joven del mundo que pedía a gritos un cambio radical en

* Anotación hecha por el Profesor Jorge Soto de Jesús.

la forma de vida con los dedos índice y medio levantados en pro de la rebelión. Entonces la música, el *amor* y la *paz* se convirtieron en la noticia del día.

En contra del conservadurismo, inició por aquellos años una nueva forma de vida, una manera novedosa de ver y entender al mundo, por lo que resultaba indispensable la creación de un medio de expresión que fuera acorde con la renovación que la sociedad vivía. Para 1960 el concepto de *alternatividad* se descubre como uno de los códigos que designaban las acciones de los movimientos sociales de ese momento. Entonces, la ruptura del sistema establecido, a partir de una nueva visión de la realidad y del señalamiento de formas de opresión no consideradas anteriormente produjeron el surgimiento de algunos medios de expresión-comunicación.

En este periodo, que abarcó más de una década, no sólo la obediencia y el sometimiento de ideas fueron superados, pues otros que iniciaron y defendieron hasta el fin sus ideales fueron quienes se dieron al rescate de las prácticas tradicionales de curación como la acupuntura, la herbolaria y el naturismo; así como el surgimiento de otras técnicas que se proponían como novedades en el ámbito curativo como lo son el *tarot*, la *psicomagia* y el *psicochamanismo* -practicados por Jodorowsky- cuyo elemento homogenizador era la propuesta de una actitud que instaba al paciente a participar en las decisiones sobre su propio cuerpo, dando como resultado la llamada *medicina alternativa*.

La necesidad de transmitir al público hechos e imágenes que contrarrestaran la información distorsionada ofrecida por los medios de comunicación masiva se volvió indispensable y la *alternatividad* se planteó como una corriente que crecía a los márgenes de la cultura dominante, desarrollando otros modos de hacer las mismas cosas. En común, todas las nuevas propuestas apuntaban a terminar las estructuras existentes, mientras proponían la abolición de las jerarquías que dividían a la sociedad y todo ello encaminado a lograr relaciones humanas más libres.

La comunicación alternativa se fortaleció como la expresión pública de las nuevas propuestas, teniendo como resultado la apertura de los medios existentes en esa revolucionaria época como los periódicos, revistas, radio, televisión e incluso el cine pues los contenidos pretendían acabar -lo que algunos interpretaron como agresión- con las sociedades moralistas y la cerrazón de los medios establecidos. Uno de los medios que fue, y sigue siendo, uno de los vehículos más utilizados para influir en un cambio social, debido a su fácil acceso y el alcance de amplios auditorios es sin duda la radio.

Para *Kaplún*³⁹ la comunicación alternativa es igual a la comunicación democrática, la cual se opone a la comunicación dominadora, se caracteriza por el diálogo, la comunidad, horizontalidad, participación, flujos bidireccionales y está al servicio de la mayoría de la sociedad. La comunicación dominadora se caracteriza por el monólogo, el poder, el verticalismo, flujos unidireccionales, monopolios y está al servicio de minorías, quizás el término utilizado de esta manera para referirse a lo hecho en el ámbito social deja mucho que desear, pero aplicado a la creación cultural de esa época consiguió un poco de credibilidad, al referirse a todo aquello que estuviera en contra del consumismo, pues fue entonces cuando se sentaron las bases de la alternatividad en términos creativos y artísticos.

Y aunque los medios masivos están mucho más abiertos a propuestas novedosas y atrevidas ahora que en los años 60, los espacios alternativos siguen siendo punta de lanza para todo tipo de expresiones sociales y artísticas.

1.7.1 El Happening

"es un espacio de libertad, un espacio que busca ampliar los horizontes del arte y de la vida, un espacio transgresor, pero también un espacio lúdico"

JOSEFINA ALCÁZAR

En los años 50 existieron ya manifestaciones artísticas que pueden considerarse como antecedentes inmediatos al *happening*. Uno de los más representativos exponentes de este hecho es el grupo *Guati* en Japón, así como los conciertos organizados en 1952 por *John Cage* en el *Black Mountain College*, pues contribuyeron considerablemente a la creación del *happening* (literalmente *acontecimiento*). Como movimiento, el nombre se atribuye al artista *Allan Kaprow* quien además estableció sus bases teóricas.

Aunque la cuna de este movimiento artístico se dio por 1958 en Nueva York, no fue sino a principios de los 60 que se inició una gran difusión y durante más de una década este medio de expresión fue adoptado, con una postura que añadía un matiz político en la mayor parte de los casos, por numerosos artistas, fundamentalmente de Europa. En Norteamérica la actividad siguió centrada en Nueva York concluyendo su periodo vital hacia mediados de los 70.

Como respuesta a la situación artística internacional, referente a la subordinación del arte en el mercado, pero además a las instituciones culturales que actúan como intermediarios de la producción, surge el *happening* que pretende terminar con dichas

³⁹ <http://www.comminit.com/la/lasth/sld-3248.html>

prácticas, mientras permite el acercamiento entre las actividades artísticas y la vida cotidiana, eliminando, por su carácter efímero la comercialización de las creaciones, pues éstas sólo pueden ser vividas a través del contacto directo con sus receptores, como lo demuestran algunas de las obras más representativas de este movimiento.

PRINCIPALES OBRAS DEL "HAPPENING"

- 1.- "Eighteen happenings in six parts", de Kaprow, Reuben Gallery, Nueva York, 1959.
- 2.- "Car crash", de Jim Dine, Reuben Gallery, 1960.
- 3.- "The smiling workman", de Jim Dine, Judson Church, Nueva York, 1960.
- 4.- "A spring happening", de Kaprow, Reuben Gallery, Nueva York, 1961.
- 5.- "You", dé-collage happening de Vostell, Great Neck, Nueva York, 1964.
- 6.- "Im Ulm, um Ulm und Um Ulm Herum", de Vostell, 1964.
- 7.- "Store days", de Claes Oldenburg, Nueva York, 1965.
- 8.- "7.000 Eichen", de Joseph Beuys, Kassel, 1982-1987 (concluido póstumamente por su hijo Wenzel y suscitando una intensa participación, consistía en plantar 7.000 encinas en la zona municipal de Kassel y erigir junto a cada una de ellas una columna de asfalto).

Este movimiento pretende, pues, tanto la independencia de la actividad creativa con respecto a consideraciones económicas y académicas, así como la democratización del arte, en oposición a la cultura *oficial*, que nos hace interpretar la información recibida y comportarnos según discursos ya establecidos.

Además, el *happening* propone la estimulación de la imaginación mediante la inmersión en situaciones radicalmente nuevas, la recuperación sensorial de los objetos con la colocación de objetos cotidianos fuera de contexto y despojados de su función habitual. Permite la exploración de nuevas formas de conducta con respecto al mundo, la recuperación y el enriquecimiento de la vida psíquica del individuo.

La primera divulgación de sus objetivos estuvo ligada tanto a la misma realización de *happenings* y su impacto en los círculos artísticos *neoyorkinos*, como a la labor teórica desarrollada por Kaprow a través de artículos periodísticos -*Education of the Un-Artist*- durante 1961.

Artistas europeos como *Lebel*, *Vostell* o *Beuys* vieron en éste un medio para liberar al hombre de una situación de pasividad y opresión no sólo artística, sino también política y social. Impuesta por los modelos culturales dominantes, es decir, como un medio de difusión ideológica que alcanzaron cierto reconocimiento al ser parte de exposiciones dedicadas al *happening* como *El Festival de Arte Nuevo*, *Aquisgrán* o *Happening and Fluxus* en 1970-1971.

Los principales impulsores del *happening* fueron: en Nueva York, *Allan Kaprow*, *Jim Dine*, *Claes Oldenburg* y *Robert Rauschenberg*; en Europa, *Wolf Vostell*, *Jean-Jacques Lebel* y *Joseph Beuys*. Aunque en el llamado mundo *underground* personalidades inquietas como *Alejandro Jodorowsky* iniciaron a la par con este tipo de prácticas, que a pesar de los años y las propuestas no han sido reconocidas en la bibliografía oficial de las artes.

En la actualidad el *happening* ha conseguido mantenerse y establecerse como una forma artística con mayor presencia en la llamada civilización occidental con ciertos principios teóricos que intentan dotar de homogeneidad a este movimiento sin lograrlo completamente, debido a la variedad de modos en que ha sido entendido y llevado a la práctica por artistas en todo el mundo. En cuanto a la forma, el *happening* presenta un carácter mixto y abierto que, sin embargo puede observar algunas similitudes o reglas básicas de elaboración.

- ⇒ El *happening* es un arte interdisciplinario basado en la técnica del collage⁴⁰ que establece con intención artística un vínculo entre elementos heterogéneos y no necesariamente artísticos.
- ⇒ Los *happenings* están contruidos mediante la contrastante dualidad del tiempo y el espacio.
- ⇒ Los materiales utilizados para este tipo de representaciones son de diversa procedencia: pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, fotográficos, cinematográficos y musicales, así como naturales, tomados de la vida cotidiana y de acciones humanas que van desde las puramente artísticas, como la interpretación dramática, la danza y el recitado hasta las más cotidianas, como pasear, barrer o beber un vaso de agua, pasando por el malabarismo, la contorsión o el uso de la violencia; dichas acciones pueden involucrar a los materiales o simplemente transcurrir junto a ellos y están unidas entre sí únicamente por la contigüidad temporal o espacial.

⁴⁰ Algunos años antes el reconocido surrealista *Max Ernest*, calificó al collage como el *inventor de las contradicciones*.

- ⇒ El *happening* no tiene principio, medio ni fin estructurados, carece de trama, no se atiene a un discurso lógico o causal.
- ⇒ A pesar de estar planeado, el *happening* ofrece a los espectadores la posibilidad de participar en cierto grado en la realización de la obra, pasando así a formar parte de ella y convirtiéndose en sus coautores.

Es cierto que toda corriente artística parte siempre de otras, ya sea para renovarlas, retomando algunos principios que luego serán perfeccionados o bien, para romper con los esquemas establecidos por éstas en sus épocas y el *happening* no es la excepción, pues aunque su gestación fue rápida, o está de más mencionar que como toda corriente está influenciada y relacionada con otros movimientos.

Del dadaísmo retomó la virtud del carácter público, desconcertante y provocador de algunas de las manifestaciones, como por retomar su ideal de abolir las diferencias entre el arte y la vida. Así mismo se relaciona con el surrealismo en la medida en que éste continuó la línea dadaísta y por el recurso a la libre asociación de elementos, la composición, la yuxtaposición, es decir, el collage.

Un precedente más cercano es el *action painting*, por conceder mayor importancia a la actividad creadora en sí misma que al producto (material) por ella obtenido, a otra de las corrientes artísticas contemporáneas con quien se relacionó desde sus orígenes fue con el *assemblage* y el *environment*, si el primero estaba construido para ser contemplado y manipulado desde el exterior y el segundo para serlo desde el interior, el *happening* iba más allá con la introducción del movimiento, la acción, el espacio y suponía un avance en el grado de participación del espectador.

Pero también ha tenido a su vez influencias en movimientos posteriores. El caso más destacado es el del *fluxus*, que hizo aparición en 1961. La principal diferencia entre ambos estriba en que otorga el protagonismo de la obra a los valores musicales; otras diferencias son su menor espectacularidad y su tratamiento más distante del público, pero sobre todo la postura en cuanto a la situación comercial artística de la época que se retoma de la similitud de sus planteamientos teóricos. Incluso hoy, pueden considerarse también deudores de el arte del *comportamiento*, el *body art* y el *performance art*. El nombre es lo de menos, ya lo sugiere *Emma Villanueva*, performancera mexicana y por lo tanto heredera de los propósitos del *happening*: *creo que toda pieza comunica, voluntaria o involuntariamente, lo quiera o no*⁴¹.

⁴¹ VILLANUEVA, Emma, G3N3R4C1ÓN, Num. 45, Año 14. Agosto, 2002, p.47.

No está de más mencionar que los individuos pertenecientes a las generaciones que vieron nacer y evolucionar estos movimientos, quedarían marcados o influenciados por las cualidades de estas tendencias que se inclinan hacia lo efímero, dando inicio a una de las manifestaciones artísticas más extravagantes del siglo XX, basada esencialmente en el arte de lo perecedero: término ampliamente defendido y difundido por el nicaragüense *Gustavo Manriquez Estrada* de quien sólo se intuye lo que hizo, pues como su manifiesto lo indica: todo desaparecía al momento de cumplir su cometido, es decir, el ser apreciado por alguien más.

Otra de las acciones que contribuyó considerablemente a que el *happening* fuera considerado en las páginas de la historia oficial del arte fue que a mediados de los 60 algunos de sus miembros más destacados se ocuparon del estudio teórico del movimiento, colaborando así a su definitiva consolidación como forma de expresión artística. Incluso se publicó como texto significativo de este movimiento el Manifiesto sobre el *happening* de 1966. Un fragmento a continuación.

¿En qué situación se halla el espíritu "moderno" con respecto a la percepción y la comunicación?

En lo que concierne al arte, sólo se trata de un desarreglo provocado por el acondicionamiento a que la industria cultural somete a sus víctimas. El artista permanece detenido ante una visión horrible: el porvenir de un mundo donde la vida psíquica habrá sido, pura y simplemente, liquidada.

Nuestro primer objetivo es transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad de explotación ha reducido al comercio y al absurdo.

Si es verdad que el arte debe ser vivido por todos y no por uno, es necesario eliminar todo cuanto lo corrompe. Terminemos de una vez por todas con los intermediarios.

El happening exige una apertura de espíritu libertaria; cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real. Pensamos que el arte digno de tal nombre contribuye a trastornar la intolerable situación en la cual la humanidad se ha sumido.

El happening articula sueños y acciones colectivas. Toda persona presente en un happening participa en él. Es el fin de la noción de actores y público. Ya no hay más un sentido único. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos han habituado.

El happening crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica.

Cuando hayamos conquistado la soberana multiplicidad del ser eso querrá decir que habremos sobrepasado el arte, que hemos ido más allá del teatro y alcanzado la vida.

Firmado por más de cincuenta artistas, entre otros por Ben, Joseph Beuys, Bazou Brock, Jean-Jacques Lebel, Constant Nieuwenhuis, Wolf Vostell y Allanizion.

El objetivo implícito en el *happening*, actividad que como creación artística se encuentra orientada al placer y en la vida, como algo lúdico que desempeña una doble función: delatar lo opresivo de una sociedad que nos obliga a invertir gran parte de nuestra existencia en trabajar a fin de poder subsistir y en la que el ocio está programado y constituye un producto de consumo, más y conformar la conciencia del hombre nuevo, destinado a vivir en un mundo en que tal situación haya sido por fin abolida y ya dentro de la contracultura puede considerarse al *happening* como el medio de expresión artística que más se ha aproximado a la vida ya que en el fondo la vida es un continuo collage, está repleta de *happenings* y la fusión de éste con el arte en la medida en que el arte imite a la vida será más fácil para la vida imitar al arte.

Éstos son sólo algunos de los principios que se utilizaron para escandalizar a la sociedad con acciones no permitidas en términos artísticos a través de puestas en escena identificadas entre sus creadores como *happenings*, impregnadas de críticas y censura que se convirtieron en el precedente inmediato del *performance*, término sajón que se refiere a *la ejecución de una acción*, acuñado por artistas estadounidenses en los años setenta para describir *un formato artístico no tradicional que consiste en una acción que se lleva a cabo en un tiempo y espacios determinados, en la cual el/la artista se transforma en el sujeto y el objeto de su obra según la performancera Lorena Wolfer.*

1.7.2 México y su Historia No Oficial...

"La palabra acerca al hombre a su realidad"

OCTAVIO PAZ

A inicios del siglo XX, México se convirtió en el impulsor de uno de los movimientos artísticos que guarda una estrecha relación, no sólo con los creadores, sino con el pueblo en general: *El muralismo*. Este periodo posrevolucionario tomó tal fuerza y éxito nacional que no tardó en ser *exportado* y retomado por otros países como retrato de los infortunios de las clases víctimas de la desigualdad social, económica y política.

Casi 50 años después, a la par que el resto del mundo, el surgimiento y producción de obras de las llamadas artes convencionales se desarrollaron en tierra azteca, sin embargo su aportación ha sido prácticamente nula en cuanto a investigación

se refiere. Asimismo, su participación en propuestas innovadoras y creativas no ha sido tomado en cuenta en las páginas internacionales de la historia del *happening*, a pesar de que los casi inexistentes teóricos de este movimiento creativo, consideran a México pionero de éste movimiento.

Hay quiénes consideran que los propósitos se mantuvieron casi intactos a pesar de las fronteras y la variedad de opciones que este tipo de acciones produjeron en el mundo:

- ⇒ Cambiar el mundo haciendo más humana la convivencia social.
- ⇒ Eliminar la frontera entre el arte y la vida.
- ⇒ Involucrar y concientizar sobre conflictos sociales al grado de que éste puede influir después en un espectro más amplio.
- ⇒ Frecuentemente las acciones se llevan a cabo en lugares concurridos y utilizando objetos del ambiente cotidiano.
- ⇒ Tiene un ambiente profesional: cualquiera puede ser artista.

Lo indudable, a pesar de la variedad y cantidad de criterios a seguir, es su carácter experimental, flexible, lúdico, de presencia: es presente: es efímero, por cierto, *Alejandro Jodorowsky* realizaba ya en la década de los 50 actos, acciones que eran considerados poéticos, más no *happenings* o efímeros. El término fue utilizado años más tarde para designar este tipo de representaciones.

A pesar del adelanto del mundo, el chileno y sus cómplices en esos juegos no son considerados como iniciadores o creadores del movimiento, sino por pocas, muy pocas, fuentes bibliográficas: mexicanas. País al que llegó para presentar públicamente sus ingeniosas, pero absurdas creaciones teatrales, que se preparaban durante semanas, para presentarse en una sola ocasión debido al escándalo y las críticas provocadas. Quizás de ahí lo de *efímero*.

Es híbrido por naturaleza: recurre al cuerpo a la música, a la danza, al teatro, al cine, a la poesía. Requiere una estructura, pero también improvisación. Probablemente de ahí la dificultad de su definición.

Del *happening* se dice mucho y se hace más todavía. Pero su esencia es clara, aunque no única: es abstracto, es crítico, es reflexivo, rompe esquemas, utiliza a criterio

-o capricho- los accesorios y escenarios, es innovador, provocativo, único, irreplicable, casi instantáneo. Es fusión, muchas veces ininteligible. Es ante todo insólito.

Ya lo decía Paz: *el happening es poema (teatro) y rito (fiesta) pero carece de un elemento esencial: el ritmo.*

Éstas y otras manifestaciones -artísticas- comunicativas se reflejan en el *hacer y quehacer* de Alejandro Jodorowsky... a tratar en el siguiente *acto*.

ACTO II *

En "Zen Flesh, Zen Bones", una colección de textos Zen compilados por Paul Reps, encontré una pequeña historia, "El Túnel", que fue el comienzo de mi película. Al escribir el argumento, transformé la historia, creé personajes, agregué partes, etc., de tal modo que el argumento había transformado la historia.

Al pedírseme que escribiera el guión, me dediqué, durante meses, a buscar los personajes, fotografiando desnudos a todos los postulantes. Cuando tuve el elenco, adapté el argumento a ellos y resultó que los actores lo transformaron.

Escribí unas páginas provisionales y en una camioneta, acompañado de Rafael Corkidi, el fotógrafo de la película, recorrí durante mes y medio gran parte de México buscando los sitios de filmación en estado sonambúlico. Dormía en la camioneta, me despertaba y decía: "Vamos por este camino, por aquí debe haber el paisaje que necesito", y encontrábamos los sitios más extraños, más teñidos de "inconsciente telúrico". El paisaje transformó al primer guión.

Ya con todos los elementos escribí el texto que ahora vas a leer. Nunca pensé "literalmente", ni pensé tener "lectores"; escribí este guión en forma práctica, pareo mi uso personal. Fue enviado a cinematografía. Allí me "aconsejaron" que suprimiera algunas escenas, como por ejemplo la secuencia del cadáver cortado en trozos y lanzados dentro de una caja. La censura modificó el guión.

Al filmar, ya en los sitios, a veces desiertos a más de 40 grados a la sombra, tuve que transformar algunas cosas. Quería hacer una estampida de dos mil conejos vivos que rugieran como caballos enloquecidos o leones. En toda la región (Torreón), no había ni mil conejos. Tuve que conformarme con trescientos. Una estampida de trescientos conejos es muy pobre. Decidí mostrarlos a todos muertos. Trescientos cadáveres sí son algo, etc. La filmación cambió este guión.

Al sentarme a editar tuve que escoger ciertas tomas, vi nuevas posibilidades, alterné secuencias, etc. La edición transformó a la filmación.

Cuando me senté a "regrabar" y uní doblaje de voces, música, ruidos incidentales, etc., tuve nuevas ideas, por ejemplo: a la madre del segundo le quité la voz y le di gritos de ave. La grabación modificó el doblaje.

Obtuve una película de dos horas de duración. Se envió a CINEMATOGRAFÍA, ALLÍ LE CORTARON MEDIA HORA. En fin, la Venus del Milo perdió los brazos pero sigue siendo una obra de arte.

ALEJANDRO JODOROWSKY

* Presentación del guión de *El Topo*.

2.- OJO D' ORO: LA FIGURA ALTERNATIVA DE ALEJANDRO JODOROWSKY

¿Existe el destino? ¿Cada cual elige y escribe su propia vida? o... ¿Se debe otorgar credibilidad a las coincidencias?

Las coincidencias, entendidas como el modo en que dos o más acciones se dan cita en un mismo contexto para alterar o por lo menos modificar el ritmo cotidiano de la existencia -cualquiera que ésta sea-, son quizás el hilo conductor que han caracterizado, surgiendo insistentemente, una y otra vez, la vida en la tierra de un hombre que se propuso y se impuso desde temprana edad -consciente o inconscientemente- llevar una vida placentera, que no tranquila, pero llena de satisfacciones y sorpresas, aunque éstas no siempre agradables.

2.1 LA LEYENDA VIVIENTE

"Yo no soy lo que hablo. Primero hablo y después pienso"

ALEJANDRO JODOROWSKY

Su vida, primero convertida en ritual y ahora a sus 74 años de edad, en mito, ha sido fuente de enorme sabiduría, pero al mismo tiempo blanco de numerosas críticas y rechazos.

Para empezar: identifiquemos a *Jodorowsky* como parte esencial de una fábula literaria que se escribe en el día a día y por lo tanto, con un final aún incierto y no únicamente como un *gran fabulador*⁴² como lo consideran algunos, o bien, como un personaje sacado de alguna de sus propias *historias iniciáticas*⁴³.

Por curiosidad, quizás, sería interesante determinar o descubrir si es que sus andares por esta vida son en realidad consecuencia de la realización de un destino *hecho y derecho* o bien, resultado de sus propias decisiones; pero intentar descifrar el origen y las consecuencias de todas y cada una de esas *coincidencias* resultaría imposible, por lo que resulta conveniente concebirlas entonces como maravillas que el destino le ha reservado.

Una de esas cartas que el destino le guardó bajo *la manga* a este chileno de origen ruso, fue el aprender a leer, si es que se le puede llamar así al descubrimiento repentino e

⁴² Claudia Peña, Historiadora.

⁴³ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, Ed. Hachette, Chile, 1992, p. 5-16 p.

inmediato que, como en un juego de niños le permitió otorgar significados correctos para lograr la interpretación de esos símbolos a los que los humanos colocamos el nombre de letras.

Y así, como por arte de magia, después de revolver una y otra vez un montón de cartas que *contenían la inmensidad* de una letra impresa, el ingenuo pero ya sabio y auténtico *Alejandro Jodorowsky-Prullansky Felicidad* de apenas 4 años de edad, eligió al azar tres de esas tarjetas con las que formó y distinguió la palabra *OJO*, abriendo entonces las puertas del saber y la imaginación, a través de ese inagotable universo que se abarca con la lectura.

Pero ese *O-J-O* no llegó sólo como sus inicios en la lectura, sino como un mensaje que encerrado en su nombre lo acompañaría siempre, pues *ALEJANDROJO D'OROWSKY* sería desde entonces, un *OJO D' ORO* descubierto por su *primer maestro* de apellido *Toro*⁴⁴, en el puerto de Tocopilla, quien colocó en sus manos las cartas que se lo revelarían.

Influenciado no sólo por el suspenso del azar, sino por la magia del circo, se dedicó a desafiar la cotidianeidad; pendiendo como de un hilo con movimiento rítmico circular que se menea de una a otro extremo, al igual que un trapecista, herencia que le fue otorgada por su padre, así como la madre de éste, quienes se dedicaron a dar espectáculos aéreos, desafiando siempre al equilibrio de la naturaleza y del mundo en general.

Cómo entender al hombre. Imposible comprender lo que es el alma o el espíritu. Cómo interpretar los sueños. Y qué decir de la poesía. Cómo descubrir o describir a *Jodorowsky*. La trasgresión, lo absurdo, lo onírico y lo extraordinario son sólo algunos de los elementos que permiten si no entender, sí acercarse un poco a ese hombre, a ese ser, a ese espíritu que se esconde y se construye bajo el nombre de *Alejandro Jodorowsky*.

*"Primero este ser no se llama Alejandro Jodorowsky, este ser no tiene nombre, no tiene edad, tampoco puede definirse como hombre o mujer..."*⁴⁵

Hablar de *Alejandro* es acercarse a todo y tratar de nada. Conocerlo es complicado, si se prevee el contacto con un ser poco común, en pocas palabras: inabarcable, que se convierte a la vez en un puente que permite el contacto con un mundo aparte, como fuera de la realidad.

⁴⁴ Jodorowsky hace notar la similitud entre las palabras *-Toro-* su primer maestro y el *Tarot* que descubriría más tarde.

⁴⁵ Entrevista personal realizada a Alejandro Jodorowsky en noviembre del 2001.

Es así como una vez más los símbolos se convierten en la lectura entre líneas que permiten descifrar y suponer miles de universos como posibilidades de un punto de partida. Comenzando así la formación de este *ojo de oro*, único e irreplicable que por sus habilidades, aptitudes y actitudes se convirtió, al paso del tiempo, en un hombre que es a la vez, mito y realidad.

2.1.1 Biografía de Ficción

"Eres el doble y no el original. La identidad que crees es la tuya, tu ego, no es más que una copia pálida, una aproximación de tu ser esencial"

ALEJANDRO JODOROWSKY

Vivir alejado del cariño materno y sin conocer siquiera una caricia de la figura paterna, más bien parecida a un victimario –a un rígido *Stalin* según relata–, movió a *Alejandro*, cuyos rasgos nada tenían que ver con los de sus paisanos –chilenos–, ni física, ni interiormente, a acostumbrarse desde entonces a ocupar siempre un lugar especial, ya fuera por el desprecio y el rechazo que lo han acompañado durante su activa y fructífera vida, o bien por el asombroso ingenio que igualmente ha mostrado a través de los años.

Se dice por ahí que *en el nombre lleva la penitencia* y quizás por azares del destino el pueblo que vio nacer a *Alejandro* es Tocopilla (3 de marzo de 1929), que separado por la mitad en *quechua* significa *doble cuadro sagrado* y *diablo*, respectivamente. *Pillan* es además *alma, espíritu humano llegado a su estado definitivo*, pero por si esto no dice nada, basta compararlo con las cartas del Tarot de Marsella⁴⁶, donde cada una de las figuras de los arcanos se encuentra dibujados dentro de un rectángulo, formado coincidentemente por dos cuadrados. Los llamados arcanos mayores son 22. Tocopilla está ubicado precisamente en el paralelo 22⁴⁷.

Jodorowsky puede ser o no un cúmulo de coincidencias; se ha convertido en un punto de atención, en un centro de atracción; en él se reúnen los más variados desencuentros: el espíritu, el alma, el cuerpo, el intelecto... el universo mismo: es como un *aleph* –*jodorowskyano*– parlante.

Jodorowsky hizo de su propio camino, su destino: un complejo laberinto que resolviendo en cada momento, en cada esquina revela a los demás como un relato lúdico que inventa a cada momento, como un juego de azar, de lógica, de fuerza o de resistencia; en él, escribe las reglas en caso de necesitarlas, creando y alcanzando sus

⁴⁶ El *Tarot de Marsella* es el más antiguo del que se tiene registro, data del siglo XV.

⁴⁷ JODOROWSKY, Alejandro. *La Danza de la Realidad*. Ed. Grijalbo Mondadori, México, D.F., 2001, p.11.

propios retos y participando activa y responsablemente con el papel que decidió ocupar desde el inicio.

Y ¿cómo no hacerlo? en un ambiente familiar desastroso, pero en un país, una ciudad, un puerto embriagado siempre de ambiente festivo, con carácter surrealista y rodeado de poetas que hacían de la vida una *actividad* amena, agradable, divertida, despreocupada, aunque no más fácil. Es más, agradece y aprecia su nacionalidad por haberle regalado su encuentro con la poesía⁴⁸.

Pero la vida (su vida) no es sólo un tablero de ajedrez o un simple juego de pelota. Las coincidencias, la preparación, la suerte y la autodeterminación adquiridas y mostradas desde temprana edad lo llevaron a descubrir el tesoro invaluable de la lectura; a penetrar en el aparente misterio del tarot; a convivir cotidianamente con ese maravilloso universo que resulta ser la poesía; a descifrar misterios impenetrables como el chamanismo o la psicogenealogía. Asimismo el teatro, el cine y la literatura se le descubrieron como alternativas artísticas invaluable que le permitieron penetrar en las conciencias, para quedarse en ellas.

Los títeres, las señas, la conscientización y hasta su propio cuerpo no fueron en su proceso de formación, sino técnicas que le abrieron las puertas del *conocimiento de sí mismo* como hombre, como unidad, como ente, como universo y que aprovechando sus cualidades se auto-utilizó como *conejillo de indias* para mostrarse y mostrar a ese, su otro yo, el otro: los otros, toda clase de debilidades y capacidades, sus pendientes y proyectos; defectos y virtudes. *Sus límites y sus infinitos*.

Jodorowsky apela más a los infinitos, rebasando sus propios límites. Tiene la habilidad de mezclar mágicamente conocimientos y sabidurías; experiencias y suposiciones, leyes y posibilidades, sueños y realidades, mitos y fantasías con el fin, como medio, de conocerse, explicarse, expresarse y proponerse al final, como una alternativa de descubrimiento propio, de reflexión, de realización para los otros.

También resulta ser un excelente conversador. La palabra en Jodorowsky se convierte en pregunta, pero nunca deja de ser respuesta, guía, camino. Alejandro es un gurú y a la vez un *títere de la realidad*. Su presente está como en otro plano, en otro nivel, a otra dimensión, a un paso de la metafísica. Su conciencia, su conocimiento y auto-conocimiento o han llevado hasta ahí.

Pareciera como si *orillado* por las circunstancias a ser el centro de problemáticos dilemas, estuviera dotado de habilidades, probablemente divinas, que lo conducen

⁴⁸JODOROWSKY, Alejandro. OP. CIT., p.96.

siempre a elegir mágicamente la alternativa indicada, en ocasiones por la vía corta, pero en otras por un camino saturado de piedras que entorpecen el andar, obligándolo así a resistir más y más, logrando siempre y como por capricho, conseguir al final la mejor recompensa.

Pero éste no es, a pesar de parecerlo, un ente mitológico. Es un ser real que se vuelve extraordinario por las circunstancias y fenómenos que lo envuelven. El tiempo y las experiencias lo han hecho como es. La imaginación es parte indudable de sus logros, ya Buñuel lo decía: *la imaginación es nuestro primer privilegio. Inexplicable como el azar que lo provoca*⁴⁹.

Su vida es un ritual. No conoce la cotidianeidad, escapa de ella. Siempre busca y encuentra una salida lúdica, disfrutable. Entonces los escándalos y las críticas dejan ya de ser relevantes.

La auto-satisfacción, el auto-conocimiento, el auto-reconocimiento, la auto-conscientización están ahí siempre, donde un cuerdo disfrazado de loco logra atrapar la realidad para transformarla en símbolos. Su realidad es caos, euforia, emoción, entrega y en el camino al equilibrio, a la espiritualidad lo ha desbordado todo, el tiempo, el espacio, lo eterno y lo etéreo. Las partes y el todo son sólo percepciones.

Y así, resistiendo siempre a la dependencia de cualquier tipo, Jodorowsky se ha encargado ya de escribir su *Danza de la Realidad*, contando su propia historia con toques característicos de un especialista, intercalando hechos fantásticos, quizás ficticios que coinciden a la perfección con su muy particular punto de vista, pero que ignoran por completo los cánones y estándares de normalidad. Evitando así los tintes simplistas o estrafalarios que otros pudieran hacer de este hombre que, indudablemente da de qué hablar.

*Alejandro es más que un hombre, un mito o un símbolo, es acción. Los adjetivos y las palabras pueden agotarse, no así la realidad o la percepción que se tiene de ella, soy una partícula, una parcela de la totalidad*⁵⁰.

⁴⁹ BUÑUEL, Luis, *Mi Último Suspiro*, Ed. Plaza & Janés, España, 1982, p. 205.

⁵⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p. 18.

2.1.2 El Rebe ¿Realidad o fantasía?

"Dos cabezas piensan mejor que una"

DICHO POPULAR

Una vez más los límites de la razón, la fantasía, la imaginación y la realidad se vuelven por demás irreconocibles.

La imaginación que se inventa como una necesidad constante que crea y se recrea a cada instante, es capaz de abstraer la realidad, de transformarla en un punto minúsculo del infinito; hacer de *un oasis, un desierto infinito*. Por lo que no resulta extraño crear mentalmente un amigo imaginario y *El Rebe* es uno de ellos.

Este ser intangible físicamente, no sólo surgió de la imaginación, sino de la esquizofrenia padecida por su abuelo paterno –Alejandro– desde su llegada al puerto de Iquique a principios del siglo pasado. *El Rebe* se alojó en la mente revuelta y confundida del emigrante ruso como respuesta a un llamado de angustia y desesperación provocado por el desconcierto que produce una vida radicalmente opuesta y desconocida, aunque no menos incierta.

Este ser, casualmente comparte con el pequeño *Jodorowsky* algunas similitudes: no conoce el tiempo, ni identifica el espacio, tampoco sabe de géneros o distancias, la materia también le es desconocida: es un alma, el cuerpo lo perdió en uno de esos viajes hacia otras dimensiones que emprende, como es de saberse un sabio, cabalista.

Este ser fantástico, judío, como todo miembro de la familia *Jodorowsky*, vestido de rabino fue heredado a *Jaime* –su padre– poco antes de la muerte de su creador, quien evidentemente envuelto en un radicalismo incontrolable se prestó a participar en ese juego paterno que consistía en aceptar la ayuda de un ser invisible para toda clase de tareas, aun sabiendo que era únicamente una alucinación. Pero para el abuelo, era más que un ayudante: era una guía, un eterno compañero que le aminoró el desencanto causado por la emigración.

En cuanto *Jaime* pudo se deshizo de esa carga imaginaria, confiándolo al cuidado de su hijo, quien invadido por la soledad recibió al viejo personaje ficticio como el amigo perfecto y el maestro invaluable que *Alejandro Jodorowsky* mantiene vivo, aunque desde el momento de su llegada lo concibió con pleno conocimiento de su aparente realidad, pero lo utilizó como recurso para soportar el desamparo familiar y salir de la frustración, endulzando un poco la trágica infancia en la que el pequeño fue obligado a sobrevivir, más que a vivir.

A falta de ellos, pues por decisión paterna y su particular interpretación del régimen comunista *El Rebe* sirvió además como juguete al pequeño genio solitario. Surgido de las formas de la fantasía, pero además del sufrimiento y la desesperación, este ser no real se alojó en la cabeza y en el corazón de *Alejandro* quien asegura *le presté mi voz, imaginé sus consejos, le deje guiar mis acciones*⁵¹.

Después de prestar su voz y sus conocimientos a la legendaria criatura, *Alejandro* decidió darle vida a todo aquello que no lo tenía. El animatismo no es una ciencia o una técnica, es más bien una creencia, una ilusión que posibilita a los sentidos o por lo menos a la mente para percibir intención, voluntad, conciencia, movimiento o algún tipo de reacción que perteneciera a la vida en todo aquello que no la tiene.

Desde entonces, las nubes le inventaban historias, las sombrillas le contaban sus vidas, los cuadros le revelaban secretos; nunca fueron meras alucinaciones, pues con el tiempo se transformaron en una forma de vida, pues la vida aunque estática, sigue siéndolo.

Pero *El Rebe* no fue el único. En barco o en avión, *Frankenstein* o *El Jorobado* —de *Poul Feval*, primer libro que leyó a los cinco años⁵²—, *Mandrake*, el mago o *Spirit* (tiras cómicas) acompañaron a *Jodo* desde los 4 ó 5 años de edad por toda clase de viajes y aventuras invitado por *Callejas* o *Robinson Crusoe* descubriendo desde entonces mundos desconocidos y extraordinarios que sólo son posibles a través de la literatura.

El pequeño adelantado a los de su edad y sorprendentemente atraído por las interminables páginas de los libros, conoció leyendas, fábulas, poesías, culturas, cuentos, personajes e incluso idiomas que le descubrieron realidades impenetrables enriqueciéndolo, pero sobre todo incitándolo a buscar, a descubrir, a inventar a conocer siempre un poco más.

2.2 LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO...

*"Puede parecer que mi infancia estuvo atiborrada de hechos insólitos, pero no es así.
Fueron pequeños oasis en un desierto infinito"*

ALEJANDRO JODOROWSKY

Encerrado en la prisión que representaba su cuerpo: *gordo* y *torpe*, la soledad provocada por el abandono de sus padres y el sufrimiento por su enorme nariz y la piel blanca a manera de burlas infantiles, *Alejandro* decidió huir de aquella, su realidad física

⁵¹ JODOROWSKY, Alejandro. *La Danza de la Realidad*. OP. CIT., p.20.

⁵² MAGAÑA, Edmundo, *Un Creyente Incrédulo*, La Jornada Semanal, No. 168, México, D. F., 1992, p.18.

y material para adentrarse en un universo inexplicablemente maravilloso e inabarcable que descubrió *con y en la mente*.

A través de ella comenzó a descubrir, luego a conocer, para así percibir las maravillas y posibilidades que le razón y la imaginación poseen. Se inmiscuyó a tal grado en todo aquello que lo atraía, quizás por irreal, por desconocido o por casualidad, que terminó por adquirir toda clase de conocimientos que lo convirtieron en mimo, chaman, director, escritor, tarotista, etc., pero sobre todo en *autor*...

Utilizando la tinta, el cuerpo, la película, la mente, el aire o cualquier instrumento que encontrar a su paso, desde temprana edad, *Alejandro* comenzó –como todos– a escribir lo que sería la historia de la vida, desde entonces decidido a transgredir los parámetros de normalidad establecidos tácitamente por una sociedad tradicionalista que comenzaría a transformarse ya en la *era psicodélica*.

Dedicado a aprovechar las sorpresas que el destino le proponía se convirtió en *un adelantado a su época* como él mismo se considera. Pero *Jodo* no sólo escribe su historia, sino que se manifiesta en ella. En la que salen a relucir toda clase de manías, pasiones, gustos, atracciones, ilusiones y por supuesto perversiones.

A lo largo del camino –y aun fuera de él– se ha dado a la tarea de descubrir y de descubrirse al mismo tiempo; creando realidades paralelas, alternativas que permiten reconocer y reconocerse en un cuerpo, en una mente, en un universo, en él y en el otro en una búsqueda eterna de realización... de encuentro.

El trayecto ha sido mágicamente largo. Desde temprana edad aparecieron ante él hechos extraordinarios que lo acercaron al conocimiento y lo orillaron a la *iluminación*.

Con ocurrencias de niño, locuras de joven, destellos de madurez y sabiduría de viejo, *Alejandro* se encaminó desde entonces y para siempre por los caminos más inesperados, *locos*, extraños, ajenos y extravagantes hacia el descubrimiento y el apropiamiento de universos que se creaba en otros planos, pero apropiándose de ellos logró otorgar significados que le permitieron nombrarlo, para así apropiarse de él.

Todo, absolutamente todo, influyó en los cambios de actitud de *Jodo*... en las *mutaciones* reales y mentales que experimentó pues a la par del paso del tiempo, se presentaban a veces de manera causal y otras no tanto, acciones e insinuaciones que lo motivaron a revelarse.

Aunque *Jodorowsky* es un todo, un complejo en que el alma y el intelecto no son sólo dos componentes del ser completo. Su formación intelectual y espiritual está

Falta página

N° 57

2.2.1 ¿ Formación, Auto-descubrimiento o Mutación ?

"El genio es el único capaz de realizar las locuras del loco"

DICHO POPULAR

Los rencores, las burlas y los rechazos que se convirtieron en *Jodorowsky* como el *pan suyo de cada día*, no fueron motivos suficientes para lograr que el pequeño genio por descubrir que habitaba en él permaneciera oculto y pasivo por mucho tiempo.

Alejado de los juegos colectivos e infantiles utilizó como *táctica de guerra* para intentar defenderse del absurdo silencio y la frialdad de ese conflicto que lo rodeaban y en el que él permanecía cautivo, una de sus más poderosas armas como instrumento de defensa: la mente... *su mente* utilizada como *fortaleza*⁵⁴.

Convirtiéndose entonces a sí mismo en escudo frente al *fuego amigo*, las transformaciones utilizadas como *armas de defensa*, no se hicieron esperar y más pronto que tarde el complejo universo mental se convirtió en la principal alternativa de sobrevivencia que se le proponía para comenzar a vivir a pesar de las barreras materiales que desde siempre lo mantuvieron al margen del acontecer externo, ocasionando su adicción vitalicia al *decir* de los libros, sus fieles compañeros desde la infancia.

La imaginación, entendida como *la clave de una visión amplia, que permite enfocar la vida desde puntos de vista que no son los nuestros, pensar y sentir a partir de ángulos diferentes*⁵⁵, es otro de esos inseparables compañeros que se han mantenido unidos a él a pesar de los fracasos; le ha permitido adentrarse en universos maravillosos e indescritibles que le devolvieron no sólo la posibilidad de *vivir*, sino mejor aún, la de existir a través de los actos y el conocimiento.

Los *objetos* y *la conciencia* también llegaron a él después de atravesar un largo proceso de preparación mental, que al parecer aun no termina.

La *meditación* fue uno, el primer escalón de toda una serie de ejercicios –primero infantiles y luego espirituales y de preparación– que le permitieron huir de su realidad –física y tangible– para inmiscuirse en el espacio infinito de su percepción, la cual le facilitó el camino para escapar de esa prisión representada por su cuerpo y la vida misma, al menos del ritmo y la rutina.

Iniciando con pequeñas oraciones, labor que implica centralizar sus acciones, ideas y actitudes en un solo objetivo, es decir, la meditación primero y con el tiempo: la

⁵⁴ IBIDEM., p.42.

⁵⁵ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia, Una Terapia Pánica*, Ed. Seix Barral, México, D.F., 1995, p. 186.

entrega y la dedicación después; la concentración fue le siguiente peldaño al que llegó este joven ingenioso para descubrir sus sensaciones y emociones, al mismo tiempo que superaba sus límites físicos y mentales para elevarse a los espirituales y adentrarse poco a poco en dimensiones ajenas y desconocidas.

Además de la pasión, la entrega y la dedicación, la filosofía, la literatura y las artes dieron herramientas a *Jodorowsky* para hacer de sus ejercicios intelectuales, un viaje mental, una transformación total que contribuyó definitiva y absolutamente a la conformación de un hombre, un artista polifacético que igual se nutre de monstruos, que de dioses.

Pero es sin duda su hambre, su conocimiento, así como la imaginación, llevada a los extremos, quienes se han convertido en el vehículo que le ha permitido percibir mensajes: pequeños anuncios que le indicaban un paso al más allá... más allá de la mente, del cuerpo... del espíritu.

Y ya habiendo conocido terrenos inexplicables, el espacio, la conciencia, el infinito y otros tantos, *Alejandro* decidió, no de manera conciente, retomar esas experiencias y transmitir las a través de actos y acciones creativas, que recaerían a su vez en el descubrimiento y sus inicios en la participación dentro del inabarcable mundo de la poesía.

El intelecto le permitió entonces deshacerse de sus actitudes, retomando otras que él mismo descifraría como una absoluta *mutación mental*⁵⁶.

Así, este largo proceso mágico y evolutivo se convirtió en la llave que permitió al joven creador, convertido ahora en genio, abrir las puertas de su percepción mental y por lo tanto eliminar las barreras que lo limitaban, otorgándole los inagotables frutos de otra forma de vida que se inclina siempre hacia el infinito, ese *orgasmo cósmico* que se alcanza con la muerte⁵⁷.

Convirtiéndose en un ser que transita en la vida de locos con cualidades de genio... o ¿viceversa?

⁵⁶ PONIATOWSKA, Elena. *Jodorowsky: Vivi Como Artista, sin Limites Sociales*, La Jornada, Dr. Carlos Payan, Ciudad de México, 2001.

⁵⁷ Entrevista personal realizada a Alejandro Jodorowsky en noviembre del 2001.

2.2.2 Credo Jodorowskyano: el Oscuro Camino a la Iluminación

"La sabiduría es un adorno en la prosperidad y un refugio en la adversidad"

DICHO POPULAR

Era la atropellada década de los 30 cuando la perfección y la inmensidad de la tinta mágica y perfectamente regada en un sin fin de páginas aguardaban pacientes a Jodorowsky todas las tardes en la biblioteca del pequeño puerto chileno de Iquique, la cual se convirtió en un refugio que lo mantiene atado desde sus primeros años de edad, cuando descubrió las maravillas y posibilidades de las letras *empaquetadas* como lecturas.

Esta fue la más importante, quizás por ser la primera de las tantas revelaciones de que ha sido *elegido* como receptor, el mítico, al pasar de los años. A través de ese complejo proceso de inducción-deducción se le abrieron las puertas del conocimiento, del auto-conocimiento, de la imaginación, pero a demás le permitió descubrir caminos y alternativas para adentrarse a nuevas y distantes, pero atractivas forma de ver, sentir y percibir la vida misma.

El asombro no se hizo esperar y las consecuencias tampoco. Sin saberlo, ese método que lo iniciara en el inagotable mundo de la lectura, también lo habilitó para descubrir universos alternativos que acabarían por arrastrarlo a los ámbitos de la terapia y la sanación, pasando por el teatro y el cine, retomando conceptos y principios de la pantomima, el psicoanálisis o la poesía.

La búsqueda, la entrega, la dedicación, la observación y la intención son sólo algunos de los elementos que se han convertido en parte del *trabajo diario* de seres que se han empeñado como *Jodo* en alcanzar, más que a encontrar la sabiduría, el auto-conocimiento o bien la llamada iluminación, que es además la vía para convertirse en verdaderos elegidos... privilegiados.

El proceso no es sencillo, el recorrido es prolongado y la satisfacción es ilimitada e indescriptible, aunque puede convertirse en conflictiva, si se prevee que el conocimiento otorga responsabilidades, que la ignorancia no elimina.

Saber es poder... y *Alejandro* decidió convertir su paso por este mundo en un eterno túnel que como un rompecabezas, está dispuesto en minúsculas piezas que deben ser ordenadas para integrar un todo: completo, ordenado y con auténtico significado.

La conclusión de este proceso puede ser mágica. De repente, en algún momento y en algún lugar -quizás por coincidencia- *alguien* te revela el secreto que tanto has

buscado. Posees en la mano la llave que abre *la bóveda de las respuestas*. Quizás la mitad de las dudas continúen sin resolverse, pero el camino está libre. El primer paso ha sido dado, aunque el conocimiento sea una de esas fuentes inagotables de sabiduría.

La otra puede ser igualmente mágica: por sorpresiva o por inexplicable. Es *espontánea*. Alguien o algo te entrega *el cofre del saber* de manera metafórica, sin saberlo por lo que es posible no darse cuenta inmediatamente. Y aunque el conocimiento es instantáneo, la comprensión –concientización– probablemente no.

Leer y ... volver a leer hasta el cansancio o el hartazgo –lo cual nunca llega– es otra forma de alcanzarlo; quizás la más efectiva, placentera y maravillosa por ser el medio, el fin mismo; pues aun sin lograr la iluminación como tal, son indudables las enseñanzas, por mínimas que éstas sean. *Jodo*⁵⁸ utilizó estas tres maneras para alcanzar *la meta*; la suya propia es *la verdad, la cual no se encuentra al final del camino, sino que es la suma de las acciones que se hacen para conseguirla*⁵⁹.

Tanto o más importante que el conocimiento mismo es la *fé*. Esa creencia, necesidad, obligación, intención o intuición que nos permite y nos obliga a acercarnos, comunicarnos con seres extraterrenos, irreales o imaginarios que habitan en la mente y en la imaginación; tanto en ésta como en otras dimensiones.

Para *Jodorowsky* es como estar invadido de un sentimiento de ansiedad que lo ha acosado siempre; obligándole a percibir la vida como una serie de imágenes o conceptos: representaciones que elaboradas y trabajadas se transforman en construcciones mentales que poseen los significados y cualidades que cada uno les otorga de acuerdo a las vivencias individuales; algo así como una realidad subjetiva que partiendo de hechos universales crea significados y percepciones particulares.

El *verbo jodorowskyano* milita siempre entre lo eterno y lo apenas perceptible⁶⁰. La perspicacia, la espontaneidad, la inteligencia y la intencionalidad con las que *Alejandro* retrata y se retrata a sí mismo, poseen cualidades excepcionales, no tanto por absurdas como por poco convencionales. El dar para recibir, el reconocerse en los otros, el existir por el prójimo, ese espíritu constructivo y la caridad como principio son también parte fundamental de lo que podríamos reconocer como la *filosofía jodorowskyana*.

Jodo es esencialmente iniciático, es decir, proveedor de toda clase de experiencias que impregnan al otro de ciertos aprendizajes que poco o nada tienen que ver con la

⁵⁸ IBIDEM.

⁵⁹ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.233.

⁶⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p. 5-16.

ciencia y el raciocinio y que igualmente pueden ser transmisores de desarrollo intelectual, pero sobretodo espiritual... intangibles, imperceptibles, pero sensitivos⁶¹. Y su transmisión puede ser vía *comic*, representaciones teatrales, poesía, realizaciones cinematográficas, *canciones*, *metapoemas*⁶² y... algo más. Contacto físico por ejemplo.

Aunque lo realmente importante al momento de pensar, de soñar, de actuar o de crear es la capacidad de hacerlo por el simple e infinito placer de experimentarlo, de sentirlo, de vivirlo, de conocerlo, de aprehenderlo y comprenderlo. *Yo creo que hay que llegar a todas las grandes cosas sin creerlas, sólo con ánimo de experimentarlas*⁶³.

2.2.3 De Buda y Otros “Dioses”...

“Andan en busca de sí mismos, aunque no son. Ese es el gran secreto de Buda”

ALEJANDRO JODOROWSKY

A pesar de la convicción ampliamente aceptada por este creador chileno, acerca de la necesidad de vivir por el hecho y el placer que provoca el experimentar, es reconocida también su *afición* por integrarse temporalmente o por lo menos lograr un acercamiento íntimo a las raíces, la esencia de toda aquella creencia, filosofía o religión que implique adquirir o adoptar ciertas conductas o comportamientos que se identifiquen con algún culto determinado.

El elemento que da vida y movimiento a ese motor es la *fe*, un tipo de creencia o confianza que se le otorga con lealtad a cierto dogma con la intención de *convertirse* a él, actuando de manera coherente con los dogmas que otorgan cualidades rituales al comportamiento, interviniendo directamente en el estilo de vida y para el cual los ingredientes principales según *Jodorowsky* son la *obediencia* y la *entrega*⁶⁴.

Este tipo de manifestaciones implican una suerte de inferioridad y sometimiento por parte de quienes la practican, es decir, se inicia en este tipo de experiencias como respuesta a la admiración y el reconocimiento que se exterioriza, no siempre de manera pública. Pero también es cierto que implica un reconocimiento es ese otro que generalmente llega a ser *idolatrado*. Entonces ese *ídolo* se convierte en superior a la par que implica igualdad pues existen actos que crean una especie de vínculo sagrado entre las llamadas divinidades y sus seguidores; entre la guía o divinidad y quienes profesan la *fe*.

⁶¹ www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

⁶² JODOROWSK, Alejandro, *Canciones, Metapoemas y un Arte de Pensar*, Ed. Dolmen Ediciones, Chile, 1997, 211 p.

⁶³ MAGAÑA, Edmundo, IBIDEM, p.18.

⁶⁴ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p. 162.

La fe es –o debiera ser– un acto eminentemente de libertad, de entrega, devoción, sensibilidad, satisfacción.

Si bien es cierto, la mayor parte de este tipo de manifestaciones se realiza de manera simbólica, es decir, por medio de homenajes representativos se rinde culto a los dioses, ancestros o seres sobrenaturales que han *hecho escuela*, esto claro, en términos intelectuales-racionales.

Pero retomando caminos que estrictamente estarían alejados, en términos teóricos, de las religiones como tales, existen otros actos y comportamientos que implican, la muy trillada frase, *profesión de fe*. Se trata de aquello o aquellos que se transmite en vida; una serie de conocimientos o actitudes que se practican con ciertos fines ya sean vitales o *post-mortem*.

Buda, Jesucristo, Pachita, Marceau son sólo algunos de los tantos personajes que han tenido la *posibilidad* de atravesar, de tocar en algún punto el fructífero camino *Jodorowskyano* y que adquieren el privilegio de ser considerados y reconocidos por él como *maestros, dioses o gurús*. Algunos son verdaderas divinidades, mientras la mayoría son seres que se debaten la clasificación entre seres mitológicos o meramente paganos.

El hecho de haber tocado *casualmente* alguno de los incontables momentos de que está conformada la vida de este loco durante los 75 años de vida acumulados, estos seres se han convertido, aun sin saberlo, no sólo en ejemplos a seguir: sino a superar. Pasando por un proceso que puede ser largo, pero indudablemente constructivo: se está en busca de algo (conocimientos, técnicas, filosofías)... son influencias.

Es posible estar en busca de la aceptación divina en preparación para la vida después de la muerte, otras son menos ambiciosas y promueven únicamente su estancia en la tierra. Otras tantas fueron elegidas por *Jodo* como tales sin serlas, es decir, la magia, la interpretación o la concentración fueron adoptadas y adaptadas para convertirse en la estrategia que le permitirían alcanzar cierta armonía, paz interna, conocimiento de sí mismo, superación del intelecto e incluso del espíritu, así como la realización del alma.

Según *Jodorowsky*, dentro de cada ser humano *se esconde un alma infinita eterna y libre*. Y aunque ésta no sea una verdad absoluta, parece ser una regla que las religiones casi tanto como la fe se han desempeñado, a lo largo de la historia de la humanidad, como depósitos monumentales de conocimientos inagotables donde el alma juega el papel principal.

Jodorowsky, ampliamente interesado y profundamente atraído por los misterios de las ficciones religiosas ha sido influenciado por el ateísmo, practicado estrictamente por su padre y transmitido, al menos en apariencia, y practicado durante su infancia y buena parte de la juventud. Ya por esos años en los inicios de lo que fuera su vida profesional, *Alejandro* encontró en su camino una forma de vida que le atrajo fuertemente por sus principios religiosos, artísticas y sociales: el Budismo.

Buda como señor y *Ejo Takata* como maestro otorgaron a *Alejandro* las bases que lo llevarían a la iluminación es decir, un estado de ver perfectamente la naturaleza de las cosas y que tiene como objetivo la transformación positiva del individuo para alcanzar su potencial más alto de manera natural, a través de técnicas como la concentración y la meditación. El budismo es entonces una enseñanza; símbolo de libertad y autonomía.

Cuenta *Jodorowsky* que a su llegada a México, este maestro *zen* le abrió las puertas de su casa y le mostró el camino a la felicidad mediante un símbolo japonés, cuya traducción era precisamente *felicidad*⁶⁵, signo que él interpretó y reconoció instantáneamente como el gran secreto del alma, interpretando además que la mayor satisfacción que ésta podía otorgar es precisamente *llegar a sí mismo*⁶⁶.

Y así, casualmente adoptando y practicando por algún tiempo la filosofía *zen* y el Budismo como forma de vida, el número 22 apareció en su vida en coincidencia con el mismo número de soberanos con que contó esta creencia entre los años 618 al 907 bajo la dinastía Tang⁶⁷, quienes reinaron el imperio Chino durante el apogeo de la expansión budista.

Otros guías más modestos, pero no por ello menos importantes fueron el reconocido mimo francés *Marcel Marceau*, quien de la mano de *Bip* –su personaje más famoso– le mostró técnicas y estrategias del llamado *arte del silencio*, lo cual también se convirtió en forma de vida, no sólo por la pantomima misma, sino por todo aquello que implicaba estar a lado de una persona tan admirada.

Algo parecido ocurrió con *Pachita*, ese místico personaje de quien tomo algunos de los principios básicos para lo que años más tarde reconocería como la *Psicomagia*. Y Yéndonos más atrás también podrían reconocerse como maestros a la vez que amigos a *Enrique Linh*, compañero y cómplice de sus primeros actos poéticos allá en Chile o el

⁶⁵ PONCE, Roberto, *Héctor Bonilla y la Cooperativa Teatral de Jodorowsky en Zaratustra*, Proceso, No. 1242. México, D.F., 2000, p.64.

⁶⁶ JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p. 162.

⁶⁷ JODOROWSKY, Alejandro, *Imagen del Alma*, OP. CIT., 30 p.

mismo *Rebe* entra también en esta increíble categoría de maestros convertidos en dioses y de dioses utilizados como maestros, guías, gurús, chamanes y demonios.

El verbo *jodorowskyano* es extenso, vasto en sí mismo: está plagado de anécdotas y vivencias que lo marcaron de por vida y que de alguna manera contribuyeron a la formación de un ser en toda la extensión de la palabra: alma, espíritu, cuerpo, intelecto, profesión, sueños, fantasías, etc., en pocas palabras: está determinado y por lo tanto inundado por el *credo jodorowskyano*...

Pero después de haber recorrido y conocido toda clase de manifestaciones espirituales y religiosas, la verdadera y auténtica vocación *jodorowskyana* pareciera ser crear más que creer.

2.2.4 Una Mirada al Interior: el Psicoanálisis

"No vemos las cosas como son, sino como somos"

DICHO POPULAR

Otra de las posibilidades que le ofreció el abanico de la vida y de las maravillas que *Alejandro* tomó y eligió para convertirlo en actividad artística o creadora, esencialmente sanadora, fue la mente: ese complejo y maravilloso universo que a manera de juego le reveló la mágica dinámica de ésta, así como de otras dimensiones prácticamente desconocidas.

La dualidad *jodorowskyana* lo invade en todos los ámbitos posibles y la poderosa ambivalencia de la mente no se hace esperar, pues de manera que *Alejandro* se hacía conciente de todo aquello que lo rodeaba y por supuesto también de lo que imaginaba; comenzó a descubrir también ese misterio interno, prácticamente indescifrable e indescriptible que constituye otra forma de conciencia humana: el inconsciente.

Esa *sombra inseparable de cada intención, pensamiento o acto*⁶⁸ contribuyó notablemente a la conformación de la técnica que le permitiría durante décadas enteras proponer todo tipo de metáforas como medios de curación a través de la *Psicomagia*, esto debido a que *Jodorowsky* considera igualmente importantes todos aquellos factores que pueden reconocerse, como son las fobias, al igual que otros tantos agentes que se encuentran como fuera de control y el inconsciente resulta ser precisamente esa caja saturada de deseos desconocidos⁶⁹.

⁶⁸ Nietzsche, citado por AMARA, Giuseppe, *Proceso*, IBIDEM, P.62.

⁶⁹ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p. 145.

Se sabe ahora que toda esa serie de acontecimientos íntimos, ocultos y generalmente reprimidos producen cualquier cantidad de creaciones o manifestaciones como es de esperarse siendo parte inseparable de todo proceso psíquico y tanto para *Alejandro* como para los surrealistas se convirtió en otra forma de descubrir, de penetrar y de representar el comportamiento humano dejándose guiar únicamente por los instintivos *flashasos* que aparecen repentinamente.

Sin razón aparente surgen saltando al exterior, saliendo de algún lugar lejano y desconocido para producir no sólo imágenes que bien podrían calificarse como oníricas, pero que sin embargo se han convertido en representaciones que de acuerdo a las investigaciones psicológicas surgidas hace ya más de un siglo, con las aportaciones de *Sigmund Freud*, y ampliamente desarrolladas en el trayecto de su vida, revelan el *funcionamiento y desarrollo mental del hombre*⁷⁰.

Partiendo de este principio eminentemente psicológico, *Jodorowsky* decidió utilizar la teoría del psicoanálisis para comprender y explicar, sino es que para descubrir toda clase de vivencias y experiencias pasadas que afectan directamente la formación y comportamiento de todo individuo y que permanecen ocultas hasta antes de realizarse una plática que revela ciertos secretos o cualidades a través de los cuales se complementa la visión que cada uno tiene de sí.

El psicoanálisis puede ser un lugar, una acción, un hecho, un espacio desconocido, que permite la intromisión en un universo privado al que en muy pocas ocasiones se tiene acceso, puede ser una invención particular que hemos creado y protegemos, aun desconociendo su lugar de origen, *se hace a base de palabras*⁷¹, pero también de imágenes, de representaciones, de recuerdos olvidados, de experiencias no vividas, quizás imaginarias (inconsciente).

Freud utilizó los sueños como la vía más directa de acceso la inconsciente, *Aristóteles* definió las representaciones oníricas como el objeto mismo de la psicología⁷²... *Jodorowsky* utilizó el inconsciente como el medio que le permitió adentrarse y penetrar en el ser mismo, todo esto a raíz de su encuentro con *Erich Fromm*, quien le mostró las maravillas y posibilidades de la escuela psicoanalítica⁷³ a principios de la década de los 60 y que lo mantiene cautivo hasta ahora.

⁷⁰ GARCÍA MÉNDEZ, Mima, *Psicología Clínica y Salud, Perspectivas Teóricas*, Facultad De Estudios Profesionales Zaragoza, México, D.F., 2001, p. 25.

⁷¹ www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

⁷² FREUD, Sigmund, *La Interpretación de los Sueños*, Ed, Planeta, México, D.F., 1992, p. 58.

⁷³ PONIATOWSKA, Elena, IBIDEM.

El psicoanálisis a manera de terapia psicológica ha acompañado a *Jodo* a través del tiempo y lo ha influido notoriamente en todos los ámbitos *salpicando* así su trabajo artístico, creativo y espiritual que, según sus palabras, ha estado más estrechamente ligado con un acto de fe, que con algún tipo de razonamiento: *cuando dispenso un consejo psicomágico no soy yo el que habla sino mi inconsciente*⁷⁴.

Reconociendo la existencia de un vínculo aparentemente imposible de descubrir que une y se manifiesta en cualquier tipo de conciencia, *Schopenhaver* se manifestó al respecto afirmando que *nuestra imagen del mundo nace de un proceso en el que nuestro intelecto vierte el metal de las impresiones que del exterior recibe en los moldes del tiempo, el espacio y la casualidad*⁷⁵.

Es cierto que la mente es como un universo alternativo y aparentemente desconocido, sin embargo no hay que olvidar que toda clase de creaciones fantásticas e imaginarias tienen su origen en todas aquellas imágenes, sensaciones y acciones reales.

2.2.5 Psicogenealogía: la Herencia Eterna

"De la familia y el sol... mientras más lejos mejor"

DICHO POPULAR

Y si el psicoanálisis se convirtió en el vehículo ideal para adentrarse en los rincones más misteriosos de la conciencia humana, mediante la estructuración de pensamientos inconscientes regidos por leyes propias, pero que de alguna manera se relacionan con la experiencia consciente; la *psicogenealogía* hace lo propio con la herencia familiar de cada individuo. *El árbol se comporta, con todos sus integrantes, como un individuo, un ser vivo. Al estudio de sus problemas lo llamé psicogenealogía*⁷⁶.

*Deberías tener el derecho a ser engendrados por un padre
y una madre que se amen, durante un acto sexual
coronado por un mutuo orgasmo,
para que tu alma y tu carne obtengan como raíz el placer...*⁷⁷

A diferencia de lo que se dice en esta *obligación imaginaria* y contra lo que se pudiera pensar, es inevitable nacer con una gran carga encima. No se trata solamente de las circunstancias o los acontecimientos que rodean el *alumbramiento* mismo, no, se

⁷⁴ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, p.129.

⁷⁵ FREUD, Sigmund, OP. CIT., p. 91.

⁷⁶ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.318.

⁷⁷ IBIDEM, p. 69.

refiere más bien a todos esos hechos y acciones que convertidos en pesados bultos pueden continuar atados al individuo o bien desaparecer, siempre y cuando se tome conciencia de ello, para poder buscar las soluciones necesarias, que en voz de *Jodo* corresponderían a eminentes actos terapéuticos.

Sin poder evitarlo cada ser humano se encuentra irremediablemente unido al inconsciente colectivo: esa masa amorfa capaz de arrastrarnos hasta los extremos. Los lazos sanguíneos son sólo uno de las ataduras a esa amalgama que pueden convertirse en un verdadero peso, si no se marca cierta distancia en determinado momento; esto, después de estar directa o indirectamente influenciado por la familia, absorbiendo -como esponja- todo cuanto sea posible durante la infancia y, si no se huye a tiempo, durante los primeros años de juventud.

Pero además de las redes biológicas, el parentesco puede llegar a afectar las actitudes personales, debido a comparaciones o proyecciones que de otros recaen en el individuo; *Alejandro* explica materializando las ataduras familiares a una parte determinada del cuerpo: ese *libro abierto*⁷⁸ donde el padre y los antepasados recaen en el lado derecho; la madre en el izquierdo, la infancia en los pies, la sexualidad en las rodillas, la voluntad en la nuca y así sucesivamente.

El nombre es sin duda otra de las lápidas que determinan parcialmente la personalidad del individuo, algo que va a permanecer unido a él por toda la vida, por lo que aceptarlo y reconocerlo como propio, incluso quererlo, resulta más que recomendable sólo como requisito para comenzar el difuso camino de auto-aceptación.

Las relaciones convertidas en aciertos o en errores que se transmiten de generación en generación de manera repetitiva, automática, sin meditar un poco por lo menos en las consecuencias de los actos de los padres como *formadores* de individuos que se convierten en actos *deformadores* que requieren necesariamente la toma de conciencia.

Incluso demostrando a través de ese proceso no sencillo, de intromisión al pasado familiar que puede requerir ocasionalmente de cambios de actitud en cuanto al antecedente mismo, pues aunque es indiscutible la inamovilidad de todo lo anterior, en cuanto a la acción ya realizada como tal; es posible y recomendable entonces modificar la percepción que de ello se tiene, cualquiera que ésta sea⁷⁹.

Para continuar transitando en ese intangible y ciertamente imparables reloj colectivo, es imprescindible indagar cuanto sea posible para reconocer entonces quien es

⁷⁸ IBIDEM, p. 172.

⁸⁴ IBIDEM, p. 237.

uno aquí y ahora, pues es sabido que todos los problemas indudablemente se originan en esa red genealógica al parecer ajena y parcialmente desconocida de todo individuo⁸⁰.

Ubicar los nexos familiares puede hacerse a manera de metáfora y quizás sea ésta precisamente una de las más claras y mayormente recurrentes en el trabajo creativo de *Jodorowsky*: la analogía de un árbol como familia y por lo tanto la relación que existe entre esa figura representada mediante elementos físicos como el tronco, la corteza, las ramificaciones, los frutos o las hojas con el papel que cada cual juega.

Pero la familia no es sólo un conflicto existencial terrible que atormenta o persigue durante la vida entera, sino que puede convertirse también en una *escuela*, un *trabajo de conocimiento de uno mismo*⁸¹, donde conociendo y entendiendo el pasado, es posible en realidad llegar a conocer o por lo menos entablar algún tipo de relación con ese ser que habita en cada uno. No el reflejo de la(s) familia(s) que pueden llegar a influir en la vida propia.

Los problemas y las relaciones emocionales con la familia, el espacio, la visión sexual del mundo, el legado emocional, la parte genética hereditaria no sólo de la familia, sino del país, la raza; los aspectos psicológicos son algo más que herencia, adhesión o suma, son más bien esa marca propia que nos distingue no sólo de los demás miembros del árbol genealógico, sino del grupo social-cultural al que se pertenece⁸². Y el cual permite ser único e irreplicable, aunque es indudable la adopción de comportamientos externos, que pueden llegar a arraigarse y convertirse en comunes.

Siguiendo con las generalizaciones, según *Freud* el hombre es un ente eminentemente sexual y para *Jodorowsky* no es muy diferente, pues él identifica cada uno de sus cuatro gatos, con la misma cantidad de elementos que conforman al ser humano: ideas, emociones, deseos y necesidades y así, sin nombrarlo, las sensaciones sexuales son parte insustituible de la naturaleza humana que a su vez se convierten en la base de la familia⁸³, incluyéndolo no como un placer, sino como complemento de la reproducción humana.

⁸⁰ IBIDEM, p. 121.

⁸¹ JODOROWSY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p.20.

⁸² CORRALES, Dolores, *Jodorowsky*, OpCit, Para Quienes Disfrutan la Cultura, Num. 73, año VII, México, D.F., 2002, p.16.

⁸³ JODOROWSY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.154.

2.2.6 Psicochamanismo y el Poder de la Mente

"La fe mueve montañas"

DICHO POPULAR

Alejandro comenzó desde pequeño y por iniciativa propia a trabajar con la mente, realizando sencillos ejercicios que le permitieran inicialmente *desarrollar la imaginación y expandir así su reducido espacio mental*⁸⁴. Con el tiempo y a manera de juego descubrió las posibilidades y maravillas que ésta le otorgaban. De la mano del *Rebe* comenzó a *visitar* una serie de lugares irreales, pero imaginables; o inimaginables, pero reales, identificados por los chamánes como *dimensiones*.

El chamanismo es un fenómeno, cuyo origen se remonta a la prehistoria. El chamán es una persona a quien se le atribuyen poderes para curar a los enfermos, comunicándose con *el más allá*: es posible a través del contacto con otras longitudes. Para ello, deben *romperse los lazos con el exterior tangible*, y a través de la concentración, poder percibir únicamente la esencia misma del ser, que paradójicamente no se encuentra en el interior, sino que viene de ese místico e inexplicable más allá⁸⁵.

La actividad chamánica consiste en restaurar la salud, limpiar, purificar, reparar, mejorar las relaciones del individuo con su grupo y dar sentido a lo que ocurre. En la antigüedad las artes eran los objetos que componen lo que se puede denominar equipo mágico del chamán, necesarios para el desarrollo de las ceremonias que tenían poderes sobrenaturales y donde se usaban toda clase de amuletos, estatuillas o medallas que servían para las consagraciones: rituales para atacar o defenderse de crueles y delirantes elementos invisibles.

Lo que diferenciaba específicamente al chamán de sacerdotes, magos o curanderos es que utilizaba para el desarrollo de su actividad estados modificados de conciencia –a veces identificados como trance o viaje–, en los que se podía entrar a voluntad a estos, llamados, *estados inducidos*, ya que en la preparación de la ceremonia el chamán aspiraba el humo de ciertas yerbas o bebidas⁸⁶.

Algo semejante ocurría con *Bárbara Guerrero Pachita*, quien decía ser poseída por el *Hermano Cuauthémoc* ofreciéndole la posibilidad de sanar gente por medio de consultas y operaciones, dependiendo la gravedad de las enfermedades y que podían ser físicas o bien podían estar relacionadas con la mente. *Jodorowsky* tuvo contacto con esta anciana transformada en curandera a inicios de los 70 justamente en México, donde

⁸⁴ IBIDEM, p. 76.

⁸⁵ IBIDEM, p. 248-249.

⁸⁶ www.moais3.8k.com/antepasados/inca/incas.html

según sus propias palabras, la base sagrada de la vida misma es la brujería y la superstición se hace realidad.

Ya con un camino andado en el tema místico-espiritual- religioso *Alejandro* se convirtió temporalmente -3 años- en compañero de la *bruja*, en ocasiones leyendo poemas que eran el contacto entre este mundo: *sueño hormigueante de señales y de símbolos*⁸⁷ y dimensiones desconocidas y otras más haciendo el papel de lo que en medicina se llamaría enfermero.

Participar en estos rituales se convirtió en una experiencia olfativa, táctil, visual y auditiva en donde las leyes naturales eran abolidas por hechos extraordinarios que aún para quienes participaban era imposible distinguir entre la veracidad y el carácter ilusorio de las llamadas operaciones, realizadas con tijeras y cuchillos de campo que abrían la piel para realizar extirpaciones o implantes que sanarían a las multitudes que así lo pedían⁸⁸.

El ambiente era el indicado para suponer que las curaciones y las operaciones se llevaban a cabo: cada paciente entraba con alcohol, algodón, vendas y un huevo que servía de instrumento para conocer el mal de cada cual, esto, aparte de la capacidad intuitiva, casi adivinatoria de la hechicera. Minutos más tarde salía de una habitación apenas alumbrada por las mechas de unas cuantas velas, envuelto en sábanas ensangrentadas sostenidas por los ayudantes que lo obligaban a permanecer media hora inmóviles para concluir la recuperación.

Las *acciones* de Pachita, como las de cualquier otro individuo que se identifique como chaman, curandero, brujo podrían ser consideradas como teatro, magia, ilusión o Psicología⁸⁹ cuando el mérito se obtiene después de que este gurú sea capaz de transmitir a sus seguidores parte de sus creencias mediante un aparente acto sencillo que utilice toda clase de símbolos y metáforas que puedan convertirse en palabras o en acciones⁹⁰.

La actividad chamánica consiste entonces en asumir esa realidad abstracta, irreal y aparentemente loca como hechos reales que comienzan a existir en el momento en el que se les otorga credibilidad racional. Es como si de repente el lado racional comenzara a comunicarse mediante el lenguaje del inconsciente y la vida real esté directamente influenciada por esa realidad psíquica que le otorga significado y por lo tanto credibilidad.

⁸⁷ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p. 99.

⁸⁸ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p. 285.

⁸⁹ GRINGERG- ZILBERBAUN, Jacobo, *Pachita*, en cuyo libro se describen minuciosamente la realidad que envolvía el ambiente de Pachita, así como una tesis de la probable explicación científica de dichos actos.

⁹⁰ www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

Aparentemente inexplicable, la curandera mexicana entregó a *Jodorowsky* el *don* que le permitiría realizar este tipo de curaciones alternativas a la medicina tradicional utilizando el inconsciente, la intuición, la mente, los símbolos y las metáforas como elementos que permitían utilizar toda clase de objetos que impregnados de ciertos significados provocarían en el prójimo cambios de actitud que modificarían simultáneamente la forma de vida. Tanto como lo hace la poesía.

Entonces *Jodorowsky* fuertemente atraído por el misticismo y la superstición que contienen este tipo de actividades impregnadas de fe, las adoptó y las adaptó a sus capacidades, aptitudes y habilidades rebautizándolas como *psicochamanismo*. Optó sin embargo por tratar únicamente daños –enfermedades o males– que tuvieran que ver únicamente con la espiritualidad humana y el comportamiento en particular, dejando de lado las físicas.

Alejandro obsesionado por el bienestar y la satisfacción personales basados en el compartir, la caridad y el equilibrio utilizó el *psicochamanismo* como la base misma de su proyecto de vida, que esencialmente se concentra en la humanidad, refiriéndose a ese *misticismo y espiritualidad* que lo acompañan siempre⁹¹ utilizando acciones metafóricas⁹² como la cura o el remedio a los males psicológicos en sustitución de las sangrientas y salvajes operaciones descritas, como el granito que contribuye a cambiar el mundo.

Esta serie de actos mágicos se convirtieron en el antecedente interior inmediato de la *Psicomagia*.

2.3 JODO, EL POETA

“El que habla del camino es porque andado lo tiene”

DICHO POPULAR

Parecería increíble que en un lugar impregnado de euforia, locura, caos, barullo, alegría y con un constante ambiente festivo alguien haya decidido *emigrar* hacia otras dimensiones. Menos extraño es, que sea precisamente *Jodorowsky*, quien movido por la *casualidad* o por el *destino* haya decidido salir de esa fiesta, para entrar hacia otro gran acontecimiento: el de la creación.

Partiendo de la concentración y penetrando en la meditación *Alejandro* descubrió una vía que le revelaría un mundo alterno. Modificando la percepción que

⁹¹ HERNÁNDEZ, Jaime, *El Otro Jodorowsky*, Ovaciones, 8 de Enero de 1989.

⁹² www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

tenía de lo ordinario y transformando sus sentimientos en palabras plasmó en tinta y papel lo que sería su primer poema:

*La flor canta y desaparece,
¿ cómo podemos quejarnos ?
Lluvia nocturna, casa vacía.
Mis huellas en el camino
Se van disolviendo...*⁹³

Ya un gran poeta había escrito: *el poema es meditación*⁹⁴.

De manera casi casual, después de haber desempolvado la vieja maquina de escribir, que por supuesto nadie en casa utilizaba se dio lo que sería un primer y absoluto encuentro con la poesía, que lo acompañaría siempre y lo salpicaría todo. A veces en forma de guiones, otras tantas de improvisaciones, pero siempre transformadas en actos.

Quizás sin comprenderlo completamente, *Jodorowsky* lo asimila todo. Absorbe siempre y cada vez un poco de la esencia de lo que vive, imagina o percibe. Al mismo tiempo y desde siempre lo transforma, lo proyecta: en *Jodo* todo es materia fértil para la creación.

Probablemente sin un objetivo exacto, pero con la firme intención de *darse* a los otros, *Jodorowsky* propuso siempre, incursionó en el cómic y la pantomima, innovó en ámbitos como el teatro o el cine y se reinventó en la literatura y en la poesía.

Durante la primera mitad del siglo pasado pululaban en Chile, como en otras partes del mundo, los poetas y contagiado por sus actitudes, *Alejandro* decidió hacer público lo que desde siendo casi niño había practicado en silencio: la poesía.

Cotidianamente escribía versos y poemas que apenas lo *eran* permitiéndole *ser él mismo*: sin dios, ni padre; pero dejaban de serlo en el momento en que las palabras eran absorbidas por el fuego; eliminando así, simbólicamente, la culpabilidad de sentirse poeta en una familia donde este tipo de prácticas –así como cualquier forma artística– era considerada una forma de *narcisismo perverso*, *bufonería* o criadero de *parásitos*⁹⁵.

Entonces lo que para *Alfonso Reyes* era *el accidente del lenguaje* –escritura– para *Jodo* fue –y sigue siendo– el medio idóneo que le ha permitido tocar las apariencias, revelar las falsedades, *cuestionar los convencionalismos*, desenmascarar las formas,

⁹³ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.49.

⁹⁴ PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira*, OP. CIT., p.25.

⁹⁵ JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p.49.

denunciar las fantasías, lo irreal, debatir lo tangible, lo ordinario, lo cotidiano. La poesía debe ser *convulsión, un terremoto*⁹⁶.

La escritura en general y la *forma* poética en particular provocaron una revuelta personal: interior, que modificó la percepción del mundo y su manera de actuar en él.

Con el tiempo, la práctica y la experiencia que conllevan el unirse implícitamente y de por vida a la actividad creadora, el lápiz y el papel se convirtieron en el principal instrumento de la expresión *jodorowskyana*, para después ser transformados en manifestaciones artísticas que podrían representarse en un escenario, frente a una cámara, mediante algún periódico o simplemente para ser actuadas: *vividas*.

La poesía de *Jodo* dejó temporalmente de ser palabra para mudarse al acto. Así como la vida misma es poesía para él por el simple hecho de ser vivida: *mi vida es un poema, un acto poético, pero no tanto por la poesía sino que porque un acto es en sí mismo poético*⁹⁷. En ese mismo sentido, para el filósofo existencialista *Friederich Nietzsche* la existencia y el mundo están única y eternamente justificados como fenómeno estético⁹⁸.

Enrique Linh, junto con un grupo de jóvenes contemporáneos suyos y quienes se auto-nombraban poetas, se unieron a *Jodo* para realizar en su país natal una serie de acciones más bien absurdas, con las cuales producían la experimentación de situaciones extraordinarias: cruzar en línea recta la ciudad venciendo toda clase de obstáculos –las casa y los autos entre ellos–; reinaugarar obras, calles y edificios con otros nombres –“Avenida del Dios que en mí no Cree” por ejemplo–; utilizar conchas marinas para pagar el autobús o la entrada a algún salón de baile; entre muchos otros *actos poéticos* con los que pretendían *poner en evidencia la cualidad imprevisible de la realidad*⁹⁹.

Por aquellos años (1950) el vivir implicaba actuar y al igual que la poesía: se sufría, se disfrutaba, se sentía. La poesía era transformación, una forma de rebelión, un juego en el que *Jodo* como buen poeta o saltimbanqui –como lo consideran algunos– escribe sus propias reglas¹⁰⁰.

En coincidencia con lo que *Paz* escribía –casi al mismo tiempo– acerca de la poesía como otra forma de lenguaje, también incursionó en el terreno lingüístico decidido a otorgar lo que para él era el verdadero sentido de los conceptos: *fracasar*:

⁹⁶ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p. 26.

⁹⁷ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p. 95.

⁹⁸ NIETZSCHE, Friederich, *Estética y Teoría de las Artes*, Ed. Tecnos, México, D.F., 2001, p. 52.

⁹⁹ JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p. 125 – 132.

¹⁰⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p. 18.

*cambiar de actividad; materializar lo abstracto, confianza: danza sin paraguas bajo una lluvia de puñales; o invertir los adjetivos: el fuego enfría; y así, realizando toda clase de incoherencias, concluyó que aunque su eje de acción era la poesía, ésta trata de expresar con palabras lo que no se puede expresar con palabras*¹⁰¹.

Entonces había que arrancar la poesía de las definiciones, pues éstas son sólo aproximaciones¹⁰² y como no existe concepto que logre atraparla la poesía dejó de ser concebida como *excremento luminoso de un sapo que se ha tragado a una luciérnaga*. La poesía es el medio y el fin mismo. No se explica, se vive. No se útil, pero es necesaria. No es concepto, es materia. Materia que regresa a sus materiales a lo que naturalmente son.

El poeta crea imágenes, provoca acciones, escribe poemas¹⁰³. Es libertad, lenguaje o comunicación. La poesía se siente, se vive y sólo a veces se escribe.

Para *Jodo* todo está salpicado de poesía. *Borges* afirmaba que la vida está llena de ella, es *eso* que da nombre a todo aquello que no lo tiene; es la expresión máxima de *la belleza por medio de palabras artísticamente entrelazadas... se crea a sí misma: en el momento en el que ocupa un lugar que no le corresponde. La poesía en sí es una forma de arte y el poeta está en una búsqueda constante, eterna de la belleza*¹⁰⁴.

Se dice que los filósofos tratan de la verdad y los poetas de lo efímero de la belleza y en ese sentido es posible afirmar que *Jodorowsky* es un filósofo y poeta en busca de bellas verdades, *artísticas* diría él. Entendiendo el arte como *una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores* (Alfonso Reyes). Porque ¿qué es el poeta? sino el transmisor único e irrepetible de un mundo inexistente, apenas perceptible a los demás.

2.3.1 Interpretación Onírica

"Nada es más propiamente vuestro que nuestros sueños"

FRIEDRICH NIETZSCHE

Y si *la ventaja del poeta*, según *Ignacio Solares* en voz de *Luca Caravello*¹⁰⁵, es que *sabe decir dónde le duele pues la verdadera poesía señala el lugar del dolor*, entonces el sueño, esa otra forma de vida que para *Freud* resulta ser la mejor vía de acceso al

¹⁰¹ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.83.

¹⁰² IBIDEM, p.96

¹⁰³ PAZ, Octavio, OP. CIT., p.23.

¹⁰⁴ BORGES, Jorge Luis, OP. CIT., p. 7-35.

¹⁰⁵ Personaje principal de la novela *No Hay Tal Lugar*, p.46.

inconsciente: *permite –según Hildebrandt¹⁰⁶– contemplar los repliegues y profundidades de nuestro ser, que durante la vigilia quedan casi siempre ocultos a nuestros ojos.*

Se puede visualizar metafóricamente al ser humano como una *máquina perfecta*, una *Caja de Pandora* o la *Torre de Babel* y por lo tanto un misterio prácticamente indescifrable que parecería imposible siquiera intentar comprender, pero *Jodorowsky* en el afán por alcanzar el descubrimiento y auto-conocimiento de su *yo interno* no ha cesado en la tarea para lograrlo y utilizando toda clase de medios ha tomado también a los sueños como vía de acceso.

Los sueños, al igual que la imaginación, la fantasía, el ensueño o la realidad misma no hacen otra cosa más que complementarse y representar de manera conjunta lo que somos; en este caso, lo que *Alejandro es*.

Aleccionado ya en tareas confusas, pero extraordinarias, comenzó a inmiscuirse en terrenos cada vez más complicados, que requerían ya de cierta especialización. Los sueños, la poesía y todo aquello que tenía que ver con el intelecto se convirtieron en el pretexto ideal para que *Jodorowsky* comenzara a explorarse y a explorar sobre los misterios de la mente humana.

No es un secreto que la realidad onírica está contenida en la mente, esa fortaleza que permite resolver ciertas cuestiones, destapando a la vez otras tantas; quizás muchas más interrogantes de las que ya están hechas, aunque no resueltas.

Con la intención de conocer ese enigma, que es la vida –o *el hombre en el mundo podría concebirse realmente como alguien que ha surgido de un sueño, que, es a su vez, también soñado*¹⁰⁷, la ciencia se ha encargado durante miles de años de historia y estudio hasta de descifrar el aparentemente impenetrable cromosoma humano, pero su contraparte no ha abandonado el objetivo común y ha contribuido mediante el sueño o la fantasía, por ejemplo a penetrar en dimensiones alternas que conforman la naturaleza humana.

Utilizando la irrealidad y la fantasía, el sueño permite transformar las ideas mismas en imágenes que nos hablan, en la mayoría de los casos, de hechos desconocidos aparentemente, por lo que provoca toda clase de acciones y reacciones que influyen en el curso mismo de la rutina despierta, debido principalmente a su estrecha relación con los hechos sensoriales y sentimientos que difícilmente pueden ser sustituidos por imágenes representables.

¹⁰⁶ FREUD, Sigmund, OP. CIT. p. 122.

¹⁰⁷ NIETZCHE, Friederich, OP. CIT., p. 63.

Esos protectores del reposo y del dormir están dotados de sentido y significación propias pueden ser interpretados descifrando sus elementos o bien mediante símbolos para explicar sus intenciones ya sean latentes o manifiestas y que según algunos pueden llegar, incluso, hasta predecir el futuro.

Influido también por el descubrimiento freudiano del psicoanálisis, así como por la inexplicable y confusa corriente artística que resultó ser el surrealismo, los sueños como una actividad más del quehacer psíquico, se convirtieron en una materia de estudio, quizás no científico, ni teórico, sino más bien práctico. Utilizándolos como el medio que revelaría más secretos de los que pudieran descubrirse durante la vigilia.

Entendiendo el sueño como el vínculo con el inconsciente y por lo tanto con ese ente *desconocido* que nos habita, mediante el análisis de sus contenidos pueden convertirse en fragmentos *humildes, sabios, terapéuticos, generosos, mágicos o creativos*¹⁰⁸ que con el trabajo y la intervención consciente y lucida pueden ser utilizados positivamente, es decir, de manera constructiva para la vida misma.

Aunque para *Jodorowsky* el futuro es simplemente indecible, el conocimiento, estudio y dominio de las cualidades oníricas se le han convertido en un instrumento de enseñanza, mediante los cuales es posible alcanzar hasta la realización creativa.

El secreto de *Jodo* para lograr la lucidez y por lo tanto el control y el dominio de las figuras oníricas consiste precisamente en distanciarse, alejarse de la acción misma, percibir como ajeno aquello que nosotros mismos creamos¹⁰⁹. Siendo la memoria, la madre de todo acontecimiento pasado y aun ficticio, imaginario o de ensueño.

Un caso preciso de este tipo de prácticas es la realización de una de las obras más representativas y no por coincidencia, de la corriente surrealista, identificada por la forma de expresión absurda, instintiva y aparente y relativamente inexplicable: *Un Perro Andalúz* fue creado precisamente a partir de la combinación de dos sueños, uno de *Salvador Dalí*, otro de *Luis Buñuel*, cuyo proceso de selección consistió en aceptar únicamente las imágenes más impresionantes e inexplicables¹¹⁰.

Los sueños son metafóricos, implican símbolos, requieren interpretaciones, son también una forma de expresión irracional y según *Shermer*¹¹¹ en este tipo de *invención el saber y el conocer se transforman, entonces la fantasía se eleva para transformarla en*

¹⁰⁸ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p. 50-72.

¹⁰⁹ IBIDEM, p. 47.

¹¹⁰ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 118.

¹¹¹ FREUD, Sigmund, OP. CIT., p. 135.

actividad simbólica de la fantasía. Reduce las distancias que aparentemente mantienen la realidad onírica, realidad y fantasía.

Pero este fenómeno no es reciente, ya el famoso mito órfico lo constata cuando se refiere al sueño como el desprendimiento del alma, lo que significa una unidad trágicamente rota entre ésta y el cuerpo físico y los placeres terrestres, para ir en busca de la liberación total. Según los mitos griegos es precisamente la pelea entre *Dionisio* y los *Titanes*, quienes devorando al *Dios* cometieron el peor crimen de la humanidad condenándola a vivir siempre entre esa dualidad eterna del bien y el mal¹¹².

Desde la antigüedad las cualidades oníricas eran directamente atribuidas a las deidades, *Aristóteles* los consideraba como inspiración divina y quizás de ahí la estrecha relación con su carácter inexplicable primero y su contacto directo con la belleza después. Es de todo aquello que no vemos, ni sentimos, pero que existe y que puede materializarse, hacerse visible mediante las imágenes que nos otorgan por un lado el ilocalizable mundo onírico y por el otro la poesía, como realidad alternativa.

Siendo ambas sólo representaciones: abstracciones.

Nietzsche consideraba a la *belleza como un sueño feliz*, una de las cualidades abstractas que dotan de vida a los seres¹¹³ y siendo éste precisamente una de las inclinaciones innatas y exclusivas de los humanos en general, retomada por algunos y convertida recientemente en uno de los máximos placeres, utilizado extrañamente como materia prima por revolucionarios, locos o genios que hicieron de ese factor desconocido que es el inconsciente: verdaderas obras de arte en el surrealismo.

2.4 “DE MÚSICO, POETA Y LOCO...”

todos tenemos un poco”

DICHO POPULAR

En esa búsqueda constante por la verdad, por la belleza o por el conocimiento, *Jodorowsky* ha entrado, fundamentado siempre en ese principio irreducible que es el arte¹¹⁴, en cualquier cantidad de profesiones, religiones, actividades y culturas en las que ha incursionado con éxito para lograr sus objetivos y aprovechando al máximo la esencia y las enseñanzas de cada una.

¹¹² MUELLER, Fernand-Lucien, *Historia de la Psicología*, p.20

¹¹³ NIETZSCHE, Friederich, OP. CIT., p. 55 y 69.

¹¹⁴ Presentación del Libro *La Danza de la Realidad* el 27 de Nov del 2001.

Y guiado... *tocado* siempre por esa cualidad extraordinaria que se presenta, actúa y proyecta en la realidad para modificarla como si fuera algo real: *el milagro, eso que algunos llaman coincidencia, fue y sigue siendo el ingrediente inseparable de la vida y obra de Alejandro*¹¹⁵ y que ha reaparecido siempre *como por arte de magia*.

Alejandro lo ha impregnado todo con cierto toque individual, como *extra*: de magia, de poesía. Todo lo que toca: tanto lo que absorbe, como lo que proyecta.

Jodo no sólo habla, escribe, dirige o crea sino que actúa; su vida y su obra, hacer y quehacer están llenas de acciones. El motor primordial en lo que participa, es el moverse, el actuar, el intervenir, el hacer... ya lo había leído con *Marinetti* quien escribió que *la poesía es un acto*¹¹⁶.

Regido por un estricto régimen disciplinario, *Alejandro* ha llegado a ser considerado artista, gurú, santo, sabio, médico, psicólogo, poeta, monstruo y todo ello debido principalmente al impulso intuitivo, si es que se le puede llamar así, a ese tratamiento, búsqueda y mantenimiento del equilibrio entre sus componentes fundamentales vistos como cúmulos energéticos y llamados *necesidades corporales, deseos, emociones e intelecto*¹¹⁷.

Alejandro es un ser vasto, pluridimensional, diverso, extenso, inagotable que se inventa y se reinventa en cada actividad que comienza. Un hombre que ha aprendido y ha sabido llevar *la imaginación*, y también el conocimiento al poder en todos los ámbitos de su existencia¹¹⁸. Ha tocado puertas invisibles que lo han transportado a mundos diversos, alternos, paralelos, a otros planos de la realidad misma.

Movido siempre por un espíritu de libertad, que en el hacer *jodorowskyano* puede ser traducido como *la capacidad de salir de uno mismo a través, claro, de la imaginación*¹¹⁹, ha reproducido –materializado– casi cuanto ha imaginado.

Para él, toda clase de conocimientos y enseñanzas aprendidos en forma de lecciones, de juegos o de revelaciones son útiles no al momento de ser recibidas, sino únicamente en el que son aplicadas, que es cuando adquieren verdadero sentido y fuerza; entonces, sólo entonces: no antes, adquiere toda su razón transformadora, renovadora.

¹¹⁵ www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

¹¹⁶ MAGAÑA, Edmundo, IBIDEM, p. 20.

¹¹⁷ JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p. 151.

¹¹⁸ IBIDEM, p. 8.

¹¹⁹ IBIDEM, p. 187.

Él, siendo un individuo que ha trabajado desde siempre para acercarse, por lo menos un poco a ese monstruo que lleva dentro y que lo mueve y lo obliga a actuar siempre, a hacer de todo, a probar las variedades ha comenzado apenas a los 40 años a encontrarse a sí mismo, siendo a los 50, que sintió la primera impresión de una verdadera experiencia¹²⁰ para consigo mismo.

Tomando la vida como experiencia, como una forma, una *maravillosa* forma de *iniciación* ha aprendido a acumular conocimientos, vivencias, experiencias, dudas y deducciones que solamente la edad podría otorgarle. En él, tanto el destino, como las coincidencias son consideradas: creadas por él mismo. Él busca lo que vive, lo provoca, lo espera, lo concibe, lo sorprende...

Su necesidad principal, el sentimiento y la tarea que lo mantienen vivo es y ha sido la de imaginar: la de crear, pero al mismo tiempo la de dejar, incitar e inducir al otro –a los otros– a que saquen partido de sus inventos, de sus locuras, de sus creaciones, de sus inclinaciones y de sus revoluciones personales, de sus consejos.

Su esquema de vida ha sido, en opinión de *Gilles Farcet* el de *seguir por cierta vía hasta llegar al éxito o a la posibilidad concreta del éxito: luego, cuando podrías gozar de lo logrado e instalarte, saludas y te vas; por temor a caer en la esclerosis espiritual o profesional*¹²¹.

Jodo trabaja siempre, en cada acto, en cada creación. Sus obras cautivan, angustian, inquietan, conquistan.

*Y crear, en voz de Nietzsche significa expulsar algo fuera de nosotros, vaciarnos algo, empobrecernos algo, y hacernos amantes*¹²².

2.4.1 Los Hilos del Sentir... las Marionetas

"Podía hablar con todo y cada cosa tenía que decirme"

ALEJANDRO JODOROWSKY

Si desde la infancia *Alejandro* tenía la cualidad para *animar* todo objeto inmóvil e incluso inexistente que apareciera por unos instantes en su camino, ya fuera de manera real o imaginaria; no es extraño que antes de concluir la universidad se dedicara ya

¹²⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p.20.

¹²¹ IBIDEM, p.28.

¹²² NIETZSCHE, Friederich, OP. CIT., p.64.

profesionalmente a *atribuir vida* a toda clase de figuras, otorgando a cada uno cualidades y significados específicos.

Empeñado siempre en absorber todo cuanto fuera posible de los otros, *Alejandro* formó su familia *titiritera* después de permanecer en encierro durante algunos días, rodeado de un grupo de jóvenes con espíritu poeta, que utilizaban la casa de algunos amigos como recinto sagrado, formador e inspirador del acto poético: cualquiera que éste fuere.

Alejandro y sus amigos, quienes hacían a la par el rol de alumnos y maestros, eran un grupo de artistas, revolucionarios, que habitaban su propia esfera basada en ideales, alejados por supuesto de la considerada vulgar actividad política¹²³, interesados únicamente –como lo afirmaba el espíritu surrealista– en *hacer*, tanto cuanto la fantasía y la creatividad les permitiera.

Aunque su intención al entrar a esa casa era la de crear por medio del lenguaje escrito, las palabras se le escaparon del papel para penetrar en un simple guante o manopla y figuras sostenidas ya fuera por dedos, varas o cuerdas, los cuales revolotearan en el aire con vida propia, como desprendiéndose de sus propios creadores.

Se dice que los títeres y marionetas son muñecos y figuras utilizadas para representar a seres humanos, animales o personajes mitológicos que han existido siempre y en casi todas las civilizaciones: existen antiguas tradiciones de títeres en China, India y otras partes de Asia, que han rebasado los idiomas y aun sin hablar: comunican siempre.

Fue para 1949, al inicio de lo que sería un productivo y no sencillo proceso de preparación, pues mientras comenzaba también a repartir lo que él llama consejos de sanación, fundó en Chile la primera compañía profesional –*El Bululú*– dedicada desde entonces a representar historias y personajes mediante títeres y marionetas; éstas iniciaron para llevar a escena su propia situación familiar: caricaturizando a sus familiares, actuando en ellos y finalmente reconociendo y reconociéndose en esos seres inanimados que *despertaban* para contagiar a los asistentes.

El hecho de crear objetos y personajes que contaban historias y fantasías era una verdadera forma de expresión artística, ya que en opinión de *Jodorowsky* no existen artes menores, pues es labor de cada *obrero* hacer un arte de su oficio; vaciando en cada una de los personajes llamados títeres un mensaje que si bien puede escaparse de la mente del creador, permanece en su mano para obtener vida propia.

¹²³ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.137.

Jodorowsky les otorgaba a esas representaciones un carácter eminentemente metafísico¹²⁴. Las figuras son símbolos, que al contacto, establecen un nexo prácticamente irrompible que provocaba una cierta forma de transformación¹²⁵ en quienes los manejan.

Esos seres sin destino o vida propia adquirirían conciencia, intencionalidad, voluntad e incluso sentimientos que se presentaban como reales.

Según *Tylor* -principal estudioso del animismo- el inicio de esta costumbre, fuertemente utilizada en el antiguo Egipto, Grecia y China, tiene su origen en el desconcierto que produce el confrontar por un lado la lógica y las analogías racionales, mientras por el otro se observan los sueños, las fantasías, visiones y toda clase de alucinaciones¹²⁶.

El tratamiento con títeres es sin duda un acto lúdico, un juego de niños que envuelve a propios y ajenos en un ambiente mágico y sorprendente que despierta toda clase de emociones y sensaciones que se funden con los sueños y las fantasías, provocan la creación de mundos alternos y sorprendentes donde la lógica y la razón poco tienen que hacer.

Esas representaciones habituales, generalmente muy populares fueron musas inspiradoras para escritores notables como *Federico García Lorca*, quien decidió escribir un par de obras de teatro para guiñol. Asimismo para *Jodo* las marionetas fueron el intermediario entre la danza, la cual le ofreció conocimiento de lo que era, más lo que no era¹²⁷; y el teatro mismo, pues en esas figuras de trapo, las manos expresaban todo lo que el cuerpo podría decir.

Los inconvenientes que podrían arrastrar el trabajar con trozos de papel y harina mezclados convertidos en mágicas figurillas, no fueron suficientes para limitar o reducir la creatividad *jodorowskyana* que desde siempre -y desde entonces- ha estado fuertemente influenciada por la irreverencia y el escándalo, pero sobre todo del auto-conocimiento y el auto-descubrimiento.

Evolucionando a ese paso feroz con el cual se ha caracterizado *Jodorowsky*, esas ordinarias representaciones teatrales se convirtieron pronto en *happenings... efímeros pánicos*.

¹²⁴ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p.33.

¹²⁵ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.105.

¹²⁶ Diccionario de Filosofía. CD Room.

¹²⁷ JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p.150.

2.4.2 El Arte del Silencio: Mímica

"Más vale un minuto de silencio que mil palabras vacías"

DICHO POPULAR

Después de recorrer prácticamente el norte del territorio chileno con su espectáculo de títeres, fundamentado en la imaginación y la explotación de recursos externos, *Alejandro* comprobó que si las manos tenían mucho que expresar –tal y como lo supo cuando incursionó en este negocio– el cuerpo entero era algo así como un *libro vivo*, permanentemente abierto que contaba con todas las posibilidades expresivas posibles.

En un intento más por superar sus objetivos, de por sí ya alcanzados, si no es que hasta superados, *Alejandro* decidió abandonar sorpresivamente *El Bululú*, para emprender entonces lo que sin saberlo se convertiría en lo que sería fuente de su actividad creativa y productiva más prolifera –al menos en cantidad– durante el resto de su vida: el teatro.

Sin saber lo que enseñaba exactamente, *Alejandro* se propuso dar un curso de teatro mudo, donde conoció a *Daniel Emirfork*, un ex bailarín homosexual, con quien creó el *Grupo Mímico*, esto después de haber asistido a la proyección de la cinta francesa *Los hijos del Paraíso*, que terminó con su satisfactoria teoría de haber inventado lo ya existente: la pantomima.

Descubriendo la técnica que permite hablar sin palabras, donde el actor expresa ayudado por su imaginación y su personalidad el mensaje que desea comunicar, interpretar por medio de palabras que se dibujan con actitudes, expresiones faciales, gestos y todo movimiento corporal; incluyendo también risas, lágrimas, gritos y toda inflexión espontánea de la voz siempre y cuando no emita palabra alguna.

La pantomima le permitió entre otras tantas satisfacciones el haberse convertido, primero en ayudante, luego en alumno y amigo y después en escritor¹²⁸ de uno de los mimos más famosos no sólo de la actualidad, sino de la historia *silente* en general, *fui discípulo y luego amigo de Marcel Marceau y de su maestro Jean Jacques Lecoq. Permanecí cinco años a su lado y terminé abandonando la pantomima, porque Marceau era un mimo genial y yo no lo era*¹²⁹.

Paradójicamente fue *Emirfork* quien, después de ser expulsado del naciente grupo mímico fue el que inyectó a los otros, entre ellos *Jodorowsky* la propósito de salir de

¹²⁸ *El fabricante de máscaras* fue una de ellas y de las más reconocidas.

¹²⁹ PONIATOWSKA, Elena, IBIDEM.

Chile, de conocer y explotar otras posibilidades y París se planteaba, al menos para los intereses de ese momento como la opción más tentativa, quizás por moda y por ser precisamente la cuna de grandes mimos entre los que destacan *Ettienne Decroux*, *Jean Gaspard Deburau* y *Marcel Marceau*.

Movido por su espíritu de búsqueda y superación, más que por el aventurero, *Alejandro*, en un acto psicomágico, arrojó al mar su agenda de direcciones, regaló sus pertenencias y apenas con 100 dólares en los bolsillos abordó la nave que después de cinco semanas lo trasladaría a la afamada *ciudad luz* con la ingenua, pero firme intención de convertirse en un verdadero artista, además de ser el salvador del surrealismo.

Ya en París, se encontró –a falta de una palabra exacta, que podría ser buscó, coincidió...– con grandes personalidades que de una u otra forma contribuyeron en su formación artística y profesional como *André Bretón*, *Francisco Arrabal*, *Roland Topor*, *Jean Giraud –Moebius–*, *Boucq* y otros tantos, como en cada país que pisaba y que de una o otra manera alteraron o modificaron su forma de percibirse en este mundo.

Los mimos trabajan para crear mundos que no existen, por hacer visible lo invisible, *Marceau* ha hablado siempre de un estilo propio, pero además del invento de una gramática y un lenguaje propios. El suyo lo encontró con *Bip*, su personaje de cara blanca, ropa de payaso de anchos pantalones, una camisa marinera y una chistera vieja y deformada dejó clara constancia de la vulnerabilidad de la condición humana.

La mímica además de ser una actividad anónima, es un misterio de creación. La sensibilidad debe hacerse presente: transmisible; el gesto es esencial, las posturas deben ser estáticas y estéticas. El mimo es además músico, danzante: el silencio del cuerpo no existe, siempre está activo, aun sin hablar, sin moverse, éste comunica por sí mismo: es un signo.

Ser mimo es identificarse, transformar, implica una metamorfosis. El mimo debe ser claro en su mensaje silente que cautiva con la belleza y su contenido. Con la pantomima o *el arte del silencio*¹³⁰ *Jodorowsky comenzó a creer que la calidad de un actor dependía menos de lo que decía, que del sentimiento que ponía en ello*¹³¹. Era ciertamente una representación teatral primitiva, muda, por figura y gestos que animan a un universo... y es ese sentido puede considerarse el arte de no hacer movimientos¹³².

¹³⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *Antología Pánica*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1996., p.133.

¹³¹ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p.22.

¹³² JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p. 185.

Según *Marceau* la pantomima es el poeta o la poesía del movimiento. No imita la realidad, aunque nace de ella. Busca la quinta esencia de las cosas, es síntesis de emociones, sentimientos y situaciones, utiliza un lenguaje común para mostrar dolor, alegría, amor, odio y todos esos sentimientos que les son comunes a todos los hombres y en todos los tiempos¹³³.

Jodo se convirtió, con el tiempo, en uno de los herederos más importantes del ser y del hacer de *Marcel Marceau*; logró adoptar la sensibilidad, el virtuosismo, el misticismo, la fragilidad, la elegancia, sin embargo, muy pocas veces el alumno supera al maestro y éste caso no forma parte de esas excepciones.

Con la pantomima *Jodorowsky* reinició la historia misma de la humanidad: las señas, los gestos y uno que otro grito que no llegan nunca a convertirse en palabra son la *materia prima* de esta actividad, que obliga a regresar a los orígenes y las bases de la comunicación y el lenguaje mismo.

La raíz etimológica lo dice: *pantomima* que proviene del griego: *pantos*: imitación y *mime*: todo, es decir: un todo imitado. Porque ¿que hacía el hombre recién aparecido en la tierra sino imitar? Incluso ya algunos literatos, como *Octavio Paz* se refirieron a la pantomima como el primer escalón que sirvió de base para conformar lo que hoy entendemos como lenguaje humano¹³⁴.

2.4.3 La Vida con Humor: el Cómic

"La imagen es uno de los depósitos más relevantes de la historia y de los sueños"
ANÓNIMO

Y por si las coincidencias no han sido suficientes, todavía hay más. La participación de *Jodorowsky* en las actividades creativas –y productivas– han sido cronológicamente equivalentes al camino andado por el ser humano para lograr comunicarse, valiéndose de toda clase de medios, ya sean internos o externos. Uno de ellos han sido los medios impresos, en donde la palabra escrita y la imagen se presentan solos o combinados para transmitir su pasado, su presente; sus vivencias, mitos, realidades, fantasías, frustraciones y preocupaciones.

Las figuras rupestres, los jeroglíficos egipcios y algunos murales de civilizaciones precolombinas son considerados los antecedentes indirectos del surgimiento del recientemente llamado *octavo arte*, debido entre otras cualidades, a su capacidad

¹³³ www.inalambrico.reuna.cl/fichas/entrevistas/alejandro_jodorowsky.htm - 9k

¹³⁴ Referencia tomada del capítulo 1 nota 25.

creativa y sintética –de síntesis–, aunque más reciente y estrecha es su relación con el surgimiento de la imprenta –aproximadamente en 1445 por Gutenberg– y aun más con el de la caricatura, que no es más que esta exageración de características físicas, ridiculización y tratamiento cómico sobre cuestiones de actualidad que llegaron a convertirse en verdaderas sátiras políticas y sociales, es decir, en críticas morales.

Aunque el término cómic deriva de sus orígenes cómicos, la comicidad no es un elemento definitorio, pues el medio se ocupa de asuntos tan variados como puede hacerlo la literatura o el cine. Es más bien un estilo humorístico, sarcástico, dotado de humor negro que recrea hechos reales o imaginarios, donde la cualidad de verdadero nada importa; son más bien metáforas visuales que reflejan movimiento y estados psicológicos.

Llamado quizás por su espíritu irreverente y su ojo crítico *Alejandro*, rodeado de grandes personalidades, *que afinaron mi espíritu artístico y me enseñaron a adentrarme en mi belleza*¹³⁵, generalmente artistas de variadas especialidades, comenzó a colaborar con *Jean Giraud*, uno de los dibujantes más famosos del mundo, reconocido internacionalmente como *Moebius*, en lo que años más tarde reconoceremos como *fábulas pánicas*, historietas rudas y hasta grotescas, impregnados de elementos abstractos y metafísicos.

Ya en París, con su repentino contacto con la moda y la vanguardia artística europea, *Alejandro* se interesó en esa novedosa forma de literatura que él mismo define como cómics normales que *tienen su mensaje, su violencia, su ciencia ficción, sus hadas, sus malhechores*¹³⁶ y que han alcanzado un éxito insospechado como industria, ampliamente desarrollada en Estados Unidos, pero cuya *alma mater* se encuentra en Japón, donde se encuentra la primer y más grande distribuidora del mundo mejor conocida como *Manga*.

Esta otra forma de literatura, hecha con narraciones gráficas que se presentan por medio de una serie de dibujos que habitualmente están separadas por cuadros –viñetas– y que se asocian con palabras a través de cuadros explicativos o leyendas –globos o bocadillos– que salen de la boca del que habla para representar una conversación; o bien de la cabeza en forma de nubes, para representar el pensamiento, también ha desarrollado un vocabulario visual para representar los efectos sonoros, utilizando símbolos y otros recursos gráficos con objeto de expresar una amplia variedad de elementos narrativos, que lejos de limitar las estructuras formales de la literatura, le imprimen un sello ingenioso e informal de humor y comicidad.

¹³⁵ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p.21.

¹³⁶ PONIATOWSKA, Elena, IBIDEM.

Este disfraz de la realidad ha creado a través de su historia infinidad de personajes fuertemente recordados, sin importar sus cualidades comunes; algunos de ellos son el detective *Dick Tracy* de *Chester Gould*; los filosóficos *Charlie Brown* y *Snoopy* de *Charles Schultz*; la contestataria *Mañafalda* del argentino *Quino*; así como los miembros de la familia *Marvel Cómics* que concibieron un universo interconectado de héroes trágicos como *Los cuatro fantásticos* y *Spider-Man* surgiendo así los cómics underground, que no sólo liberaron al medio de muchos tabúes y desarrollando estilos muy originales.

Y algo de eso tienen las *tiras cómicas* que *Jodorowsky* realiza con la intención de entretener sí, pero que implica concienciar por medio de personajes entre fantásticos y divinos que narran historias que poco o nada tienen que ver con esta realidad común y cotidiana que nos rodea; es más bien una ventana que se abre para observar a personajes extraordinarios que enseñan a través de metáforas y parodias, inundadas de símbolos. Lo que él llama *bandas dibujadas iniciáticas*¹³⁷.

Aunque en México, este tipo de trabajos suyos no han tenido el reconocimiento suficiente, a diferencia de Francia, Corea, Estados Unidos, Italia y Holanda, donde sus creaciones, individuales o en colaboración han alcanzado récord en ventas; fue aquí precisamente donde el escritor *Luis Spota* le consiguió una página en *El Heraldó* para publicar *mis Fábulas Pánicas. Me dijo has 4 fábulas de avance y yo te las publico*, y lo hizo durante 4 años a partir del 4 de junio de 1967¹³⁸.

Siendo esta la actividad de mayor remuneración económica y creativa, pues después de más de 30 publicaciones, sus historietas han vendido más de un millón de ejemplares, *Jodorowsky* asegura que *el cómic es un acto industrial*¹³⁹. Una forma de materializar el pensamiento por medio de palabras e imágenes a través de los cuales se provoca una perfección, una búsqueda, una emoción, un interés. *Alejandro* confiesa que el cómic le ha permitido decir todo aquello que no le fue posible decir en el cine¹⁴⁰.

Y es a partir de los años 60 que el cómic es utilizado como medio alternativo de comunicación, para adquirir un estatuto de producto cultural a partir que grandes dibujantes que se dieron a la tarea de crear interesantes personajes con historias para adultos de indudable calidad gráfica y literaria, cuyos personajes han pasado a formar parte del acervo cultural y resultan tan conocidos como sus contrapartidas literarias o cinematográficas, por lo que no es fortuito que los cómics sean hoy considerados como el arte de la narración con base en ilustraciones, destinada a su reproducción masiva y popular.

¹³⁷ JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p.73.

¹³⁸ JODOROWSKY, Alejandro, *Fábulas Pánicas*, Ed. Grijalbo, México, 2003, 302 pp.

¹³⁹ MAGAÑA, Edmundo, IBIDEM, p.22.

¹⁴⁰ FAINCHEIN, Lynn, *Regresa El Topo*, Rolling Stone, Num. 2, México, D.F., 2002, p.22.

2.4.4 Las Cartas de la Realidad

"Barájenmela más despacio"

DICHO POPULAR

Aunque en la antigüedad *pensar el futuro* era una actividad reservada a los adivinos y profetas, en nuestros días es común encontrarse con filósofos, escritores o charlatanes –en el peor de los casos– que se han empeñado en hacer predicciones; aunque ciertamente no con mucha fortuna.

La adivinación se remonta a tiempos ancestrales y el *conocer el destino* se practica desde tiempos inmemoriales. *Alejandro Jodorowsky* es quizás uno de esos que se dicen *elegidos* misteriosamente, que se dejó embriagar por ese fenómeno adivinatorio que es el Tarot, después de *perseguirlo* desde pequeño, hasta que logró convencerlo de dejarse llevar por los encantos de las 78 cartas del Tarot de Marsella y los probables significados o explicaciones que éstas podrían otorgar a hechos específicos.

Durante más de 40 años *Alejandro* se ha vuelto amigo inseparable de este saco de cartas, aunque *no como arte de adivinación del futuro, cosa que no creo, sino como un lenguaje óptico que sirve para conocerse, como un espejo del alma*¹⁴¹, sino más bien como instrumento de sanación.

A pesar de la existencia de varios tipos de cartas, como el *Celta* o el *Egipcio*, el tarot de *Marsella*, impreso en 1761 por *Nicolás Conver* ha sido inspirador para que *Jodo* se haya dedicado durante muchos años no sólo a *jugarlo*, sino a repararlo; pues sin conocer la procedencia exacta de éste, ya que mientras algunos atribuyen su origen a la época egipcia; otros afirman que viene de Oriente y otros más determinan que fue en la Edad Media, sin embargo se ha comprobado que la simbología es prácticamente semejante, aunque el tarot que más aceptación ha tenido es precisamente el de *Marsella*, compuesto por 22 Arcanos Mayores y 56 Arcanos Menores.

Es evidente que el simbolismo de los arcanos se relaciona con grafismos primitivos y recurrentes, éstos poseen un conjunto simbólico de conocimientos iniciáticos. Cada una de esas cartas, consideradas popularmente como poseedoras de secretos o predicciones para el futuro son en su caso particular pistas que le han ido anunciando hechos y circunstancias en las que más tarde se ve envuelto.

Este oráculo adivinatorio marcó su iniciación desde el momento en que nació, surgiendo esas coincidencias de las que ya se habló en capítulos anteriores sobre el

¹⁴¹ www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

significado etimológico de su pueblo natal, así como aquél relevante y sorprendente *encuentro con la lectura*, así como la estrecha relación con su Maestro *Del Toro*.

Pero más allá de las anécdotas que parecieran tener una conexión directa con el tarot, como la de la obsesión repentina por unos zapatos rojos como los que visten *El Loco*, *El Emperador* o *El Enamorado* del Tarot o el del encuentro con aquél leoncito del circo en Iquique, que coincidía con la postura de la tarjeta de *La Fuerza*, fue *Marie Lefebre*, una anciana de 60 años quién provocó el acercamiento concreto y definitivo con ese lenguaje óptico que es el Tarot.

Las cartas son vistas por *Jodorowsky* como la guía que a manera de símbolos le proporcionan las bases necesarias para identificar rasgos y cualidades distintivas de quienes así lo decidan, pues son éstas quienes deben aceptar o no lo que el juego le sugiere. Pues según sus palabras se trata de *una proposición que una vez aceptada, debe ser interpretada*¹⁴².

Alejandro no predice hechos futuros, ya que al hacerlo éstos se provocarían¹⁴³; sino que investiga, reconoce, recuerda, interpreta y procura comprender el presente, centrando la lectura en el conocimiento de sí mismo, partiendo de *lo inútil que es conocer el futuro cuando se ignora quien es uno aquí y a hora*¹⁴⁴.

Así las cartas se convirtieron en el puente, el vehículo a través del cual *Alejandro* logró vincular las posibilidades que le ofrecía su mente, sus intuiciones, sus intenciones con la realidad presente, tangible que a cada instante lo retaban para resolver de este modo, toda una serie de complicaciones que indudablemente tienen conexión alguna con los antecedentes familiares, de ahí precisamente el uso de la genealogía. En ese entendido el tarot es precisamente *una prueba que permitía situar la necesidad de la persona y localizar la raíz de los problemas*¹⁴⁵.

Así, como siempre combinando sus actividades pero sin abandonar ninguna de sus pasiones, se ha dedicado a entregar el fruto de sus estudios espirituales. Con ese espíritu funda y dirige en París la academia *Tadema* -TAROT DE MARSILLA- y desde hace más de tres décadas todos los miércoles ofrece una terapia colectiva mediante la genealogía, el tarot y la Psicomagia en el llamado *Cabaret Mystique*.

¹⁴² JODOROWSKY, Alejandro, OP. CIT., p. 66.

¹⁴³ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p. 19.

¹⁴⁴ IBIDEM, p. 121.

¹⁴⁵ IBIDEM, p. 20.

Éstas terapias tienen la finalidad de sanar el inconsciente de un auditorio, que escucha atento sus *convulsivas intuiciones*¹⁴⁶ que han dejado atónitos a más de un fanático y curioso que abarrotan, sin publicidad alguna, el café en el que *Alejandro* dedica cerca de cinco horas a escuchar y dar consultas psicomágicas, durante las cuales es necesario establecer un vínculo primero *psíquico*, luego *intelectual*, después *emocional* y por último en el *sexual*, con la intención de convertirse en el reflejo del otro¹⁴⁷.

Con el tiempo, el conocimiento y la experiencia *Jodorowsky* ha decidido desde hace más de tres décadas a ayudar al otro a conocerse y reconocerse, pues el único que puede por lo menos intentar predecir su futuro es, solamente aquél que se haya empeñado verdaderamente en entender su pasado, para comprender aunque sea un poco su presente.

2.4.5 La Puesta en Escena de Jodorowsky

"El teatro es en mí, una manifestación de mi placer artístico"

ALEJANDRO JODOROWSKY

Y si la palabra, es decir, *el verbo jodorowskyano* está impregnado de búsquedas internas, de autorrealización y auto-conocimiento, sería incongruente pensar en un *Jodorowsky* corporalmente paciente, indiferente neutro, pasivo pues. No es así. El *hacer* de *Jodo* se ha caracterizado por su empeño, por su intervención, participación, pero esencialmente por su acción.

Los escenarios, el público, los reflectores, las cámaras y todo aquello que tenga que ver con el espectáculo y el quehacer público, han sido durante décadas el alimento del alma, el espíritu y ¿porqué no decirlo? del ego *jodorowskyano*, lo cual le ha valido el reconocimiento en el ámbito internacional, pero asimismo un *sinnúmero* de críticas y ataques no sólo a su trabajo, sino a su persona.

Agresiones que no han interferido en el trabajo creativo y provocativo de este chileno, *ciudadano del mundo*, empeñado en provocar una toma de conciencia que culmine con una transformación colectiva.

Valiéndose de toda clase de disciplinas artísticas y creativas *Alejandro* ha mostrado al mundo su conocimiento, su hambre y su habilidad para proponer, expresando novedades. Y quizás uno de los campos que le ha dado más satisfacciones en

¹⁴⁶ IBIDEM, P. 7.

¹⁴⁷ JODOROWSKY, Alejandro, *Antología Pánica*, OP. CIT., p.308.

ese sentido es el teatro, para mí el teatro fue una religión, yo defendía mi religión, yo creía en eso ciegamente¹⁴⁸.

Porque si la poesía lo ha inundado todo y la escritura lo ha podido todo, entonces podemos suponer que el teatro ha sido su credo, su pasión. El medio que le ha permitido sobresalir con sus propuestas innovadoras, recargada de imágenes -acciones- violentas y generalmente grotescas que proponen su peculiar forma de ver-entender la vida y que no resultan ser más que el complemento de su inmensa labor creativa.

Con la experiencia que le heredara su participación en el manejo de los títeres y del cuerpo mismo, a través de la pantomima, su incursión en esta otra vertiente del género literario, ideado para ser representado, comenzó por invalidar las formas convencionales del teatro ya fuera sacando al teatro del teatro a través de los *efímeros pánicos* y creando espacios atemporales y situaciones fantásticas conocidos al paso del tiempo como *happenings* o *performances*¹⁴⁹.

Alejandro considera su trabajo dentro del arte escénico como pionero en la escena alternativa¹⁵⁰ de México en particular, para la que escribió más de 100 peculiares obras, sin embargo sus propuestas no sólo acabaron con los límites establecidos en la puesta en escena, sino que también alcanzó sus propios límites creativos iniciando en 1953 cuando escribió su primer pieza teatral en Santiago, se trataba de una tragedia pseudo-griega llamada *El Minotauro*¹⁵¹.

Los contenidos de sus obras, ya fueran latentes y manifiestos, autodenominados como iniciáticos, lo colocaron durante la década de los 60 como un vanguardista que obligaba a involucrar al espectador con textos *transgresores, brillantes e irreverentes* que incomodaban la moral, la política y el orden social. Héctor Bonilla, uno de los actores que participaron en *Zaratustra*, una de sus más reconocidas y criticadas representaciones que incluían a un monje *Zen* meditando o desnudos totales, agradece a Jodorowsky el haber participado en este ejercicio de imaginación y libertad¹⁵².

No es un secreto que Jodorowsky ha sido un adelantado a su época, un innato inspirador de cualquier clase de polémica, como tampoco es extraño descubrir elementos *absurdos y surrealistas* que influyeron directamente en su hacer teatral. Ambas corrientes, por cierto, coinciden ampliamente con el orden irreal, fantástico y poco o nada lógico o racional de los acontecimientos, ya sean reales o *fabricados*.

¹⁴⁸ PONIATOWKA, Elena, IBIDEM.

¹⁴⁹ Vid Supra p.40.

¹⁵⁰ GARCÍA, Angélica, Pioneros de la Escena Alternativa, REFORMA, 11 de Octubre del 2001.

¹⁵¹ MAGAÑA, Edmundo, IBIDEM, p.22.

¹⁵² PONCE, Roberto, IBIDEM, p.64.

En el *teatro del absurdo* lo que se pretendía fundamentalmente era la eliminación de la relación causa-efecto en los episodios, negar el poder de comunicación del lenguaje, reducir los personajes a arquetipos, hacer de los lugares sitios no-concretos, en pocas palabras, mostrar un mundo alienante e incomprensible. *Fernando Arrabal*, amigo y contemporáneo de *Jodorowsky* es considerado representante de este tipo de teatro, aunque ambos preferirían hablar del *teatro pánico*, evitando así la clasificación de surrealistas.

El *surrealismo*, por su parte, procuraba utilizar el orden y la lógica del inconsciente, de los sueños, que por cierto casi nada tienen que ver con los acontecimientos de la vigilia en la conciencia humana. Hechos lógicos e irracionales que definían las acciones de sus personajes.

En ese sentido coincide con las corrientes *surrealistas* y el mismo *teatro del absurdo*. Ambas tendencias por demás populares a inicios del siglo XX, cuya esencia es precisamente el *sin sentido*: hechos disparatadas, inútiles o por lo menos inexplicables, donde el orden y las secuencias no tienen cabida.

Siguiendo ese camino, *Alejandro*, obstinado en explorar su imaginación, abandonó lo que podrían considerarse hechos reales, para obligarlo a escapar al intelecto, al espíritu o a cualquier otro mundo alterno -o paralelo-, que salpicara de cierta dosis de magia y un atractivo extra que sirvió a su vez para transmitirlo en cada una de sus entregas al público, es decir no sólo en forma de guiones teatrales, sino como historietas, guiones cinematográficos o bien las mismas terapias psicomágicas.

A fin de cuentas, hablar del teatro, implica remontarse a la historia misma de la humanidad, de su complejidad, de su conformación, ya que en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas que los antiguos griegos codificaron como teatro, no pertenece a ninguna raza, período o cultura en particular. Antes bien, es una forma de lenguaje por medio del cual, originalmente, el mundo es imitado, pero además celebrado. Esta forma de lenguaje, que subyace inequívocamente en lo más profundo del rito, ha sido un patrimonio común a todos los hombres -si bien con diferencias de grado- desde que el hombre existe¹⁵³.

Es sabido que el teatro nació como una forma de contar historias, o bien como una manifestación religiosa, de espectáculo o de entretenimiento; incluso como medio para esparcir ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, sin embargo es ante todo una manifestación artística, con la que es posible crear la ilusión de visitar

¹⁵³ Encarta 2000.

lugares desconocido en tiempos inesperados y con personajes inexistentes a la experiencia cotidiana.

Y con *Jodo* no fue diferente, su primer encuentro con esta forma de expresión fue justamente un espectáculo (monólogo), el de *Leopoldo Fregoli*, cuya esencia consistía en interpretar una compañía entera, lo que le hizo comprender la *multitud de personalidades que luchaban incansablemente dentro de cada cual*, para conseguir ser elegidos y triunfar sobre los demás¹⁵⁴.

Durante la infancia, cuando *Alejandro* presenció esta obra y sin darse cuenta, comenzó a ser el escenario de fuertes representaciones. A escribir su propia historia que de una u otra forma representa constantemente en diferentes papeles –guionista, actor, director, etc.–.

2.4.6 Luces, Cámara, Acción...

"El cine debe ser ...como una piedra en el zapato"

LARS VON TRIER

Después de utilizar, reconocer, aprender y aprehender lo que el cuerpo humano puede *ser y hacer* como vehículo de expresión, *Alejandro* no pudo evitar la tentación de probar con las nuevas tecnologías y al no sentirse satisfecho después de haber participado en programas de televisión, donde rompiera un piano y destrozara una Biblia, decidió experimentar en el cine, transformando sus *ocurrencias* en imágenes en movimiento.

Considerada la más joven de las artes, la realización cinematográfica es sin duda, el último invento que puede proveer de –prácticamente– cualquier elemento a quien tenga la intención de materializar en él toda clase de sueños –*Luis Buñuel*–, frustraciones –*David Cronenberg*–, alucinaciones –*David Lynch*–, realidades –*Michael Moore*– o fantasías –*Jean Pierre Jeunet*–.

Este maravilloso *juguete*, convertido luego en industria, también ha permitido a *Jodorowsky* retratar sus *sanas intenciones* y hacer de sus cintas verdaderas proyecciones metafísicas, cuando no abstractas, pero siempre complicadas que más que contar historias, retrataban *símbolos inconscientes para que cada uno las entendiera a su modo*¹⁵⁵.

¹⁵⁴ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza DE la Realidad*, OP. CIT., p.140.

¹⁵⁵ *La Gente de México No Está Preparada Para Ver Mis Películas: Jodorowsky*, Excélsior, 1 de Octubre de 1976.

A pesar de no ser considerado un cineasta formal, *Alejandro* cuenta en su haber con seis cintas –*Fando y Lis*, *El Topo*, *la Montaña Sagrada*, *Tusk*, *Santa Sangre* y *El Ladrón del Arco iris*– que definen a la perfección su intención al inclinarse por esta disciplina que, convertida en el arte de las imágenes móviles le ha otorgado la posibilidad de transmitir sus experiencias y ser consideradas además como cintas de *culto*, es decir rituales particulares, absolutamente definidos por el estilo único de quien las realiza.

Contar historias iniciáticas, placenteras a la vista del realizador, ha sido quizás la principal preocupación de *Jodorowsky*, quien utilizando los más extraños elementos, relacionados discretamente con el surrealismo, el esoterismo, la religión o el sadomasoquismo; están dotados de conceptos plurisignificativos que lejos de ser únicamente parte de una industria de entretenimiento, desatan las más profundas confusiones.

Además de ser películas que están pensadas para un público fraccionado, acostumbrado al llamado *cine de arte*, estas cintas poseen la cualidad de ser una sucesión de trazos de espacio y de tiempos dotadas de *situaciones absurdas, de torpeza o de incoherencias fílmicas* que incluyen además un contenido implícito como son *La Montaña Sagrada* y *Santa Sangre*.

Con su peculiar estilo irónico, sacrílego y hasta asqueroso, *Jodorowsky* ha logrado *colar algunas de sus películas, como son El topo o La Montaña Sagrada* en la reducida vitrina de las consideradas *obras maestras* de la cinematografía mundial y a pesar de ser desconocido en gran parte del territorio internacional, *Jodorowsky* alcanzó cierto éxito y reconocimiento que le han valido el título de *director de culto*, aunque no con pocas opiniones encontradas.

Se dice también que las cintas de *Jodorowsky* o *provocaciones Jodorowsky* como las llama el crítico de cine *Jorge Ayala Blanco*, no son trabajos de una elevada calidad o cualidad cinematográfica, sino más bien y debido a su espectacularidad –rodar con varios elefantes a la vez o utilizar personas mutiladas, por ejemplo– resultan ser únicamente grandiosas experiencias visuales¹⁵⁶.

Jodorowsky, quien ha sido comparado con cineastas de la talla de *Fellini* o *Buñuel*, inició su trabajo cinematográfico cuando *Juan López Moctezuma* al decirme *haz cine. ¿Cuánto cuesta? Le pregunté muy barato, mira, cada rollo cuesta 10 mil pesos y con diez rollos haces una película... de no ser así nunca hago cine, nunca me meto en esa empresa. Y tuve suerte*¹⁵⁷.

¹⁵⁶ PONIATOWSKA, Elena, IBIDEM.

¹⁵⁷ CATANI, Alberto, *La Entrevista, Vencer o Morir*, El, Revista Joven, Num. 52, Año V, México, D.F., 1974.

Así, después de comenzar -y terminar- *Fando y Lis*, *Alejandro* encontró en su camino el apoyo de personalidades como *John Lennon* y *George Harrison*, quienes no solamente le brindaron apoyo económico, sino que además contribuyeron notablemente a la proyección sino masiva, sí internacional, con lo que logró continuar su experiencia en este novedoso, pero extraordinario medio de comunicación, al que no pocas veces tuvo acceso como espectador.

Jodorowsky, impulsado por ese espíritu de búsqueda, de innovación que lo ha caracterizado siempre, tuvo su primer contacto con esta *octava maravilla* en su pueblo natal, lugar que aunque no tenía una sala de proyecciones como tal, contaba con el *Teatro Minerva* en el que cada día se pasaban tres o cuatro películas por día y al que asistía sin autorización como un ejercicio de sobre vivencia, de ensueño. Era el sitio indicado para continuar sus famosos entrenamientos para la imaginación, *sin la imaginación me habría muerto*¹⁵⁸.

Y sin olvidar tampoco su carácter terapeuta, *Alejandro* se dice apto para trabajar con verdaderas rarezas; no es desconocida su forma de trabajo que para alguna de sus cintas ha requerido acostarse con las actrices o bien permanecer aislado, meditando como una forma de preparación para el rodaje. Por cierto, *Marilyn Manson* es en teoría el protagonista de su próxima cinta *King Shot* -planeada para este 2004-.

Alejandro se ha caracterizado por expandir sus límites, y que mejor manera de hacerlo que con ese instrumento maquiavélico, que resulta ser el cine; pues además es un instrumento que requiere involucrar prácticamente todas las extremidades, pero también las intimidades del realizador, convirtiéndose así en una indudable extensión del cuerpo humano.

2.4.7 El Arte de Escribir

"La historia la escriben los vencedores: no lo vencidos"

DICHO POPULAR

Parece que las épocas de la experimentación y el intento han pasado y *Jodorowsky*, a pesar de haberlo hecho toda su vida, se decide ahora formalmente a esa minuciosa y compleja actividad de otorgar significados y un orden específico a las palabras con el fin último de contar historias que sean útiles para quienes las reciban. Pues en la escritura también ha apostado a la literatura como forma de terapia.

¹⁵⁸ MAGAÑA, Edmundo, IBIDEM, p.22.

Jorge Luis Borges se decía sobre todas las cosas un lector, Juan José Arreola escribió en alguna ocasión no he tenido tiempo de ejercer la literatura, pero he dedicado todas las horas posibles para amarla, José Emilio Pacheco también considera sus acertados escritos como meros intentos en este ejercicio libertario.

Alejandro, quizás menos modesto que los anteriores ha decidido utilizar este método como medio para sobrevivir llegando a la verdad sin límites¹⁵⁹, o sea estilo pánico.

Y en este sentido *Jodorowsky* defiende su estilo propio: irreverente, provocador, grotesco; asegura no haber recibido influencia de escritor alguno, a pesar de haber seguido el ejemplo, sin saberlo, de convertirse desde pequeño y como lo hicieran los buenos escritores, en un lector persistente, continuo.

Uno es lo que lee, reza un dicho popular y quizás algo de cierto tenga la inclinación que Alejandro tuvo en su formación y entonces los contactos accidentales con letras aparentemente incomprensibles, que se explicaba por ser textos en otros idiomas o el encuentro sorprendente y hasta cierto punto afectivo con tratados –de superstición por mencionar algo– complejos por su contenido y por la estructura narrativa, no hayan sido fortuitos.

Guiado entonces por su particular visión del mundo, todo aquello que lo ha habitado siempre o lo ha rodeado por lo menos, han servido de punto de partida para plasmar en papel y tinta lo que por una parte él considera sus enseñanzas, sus experiencias y que vendrían a ser algo así como su legado; pero por otra parte, fantásticas historias en forma de canciones, poemas, novelas o cuentos que *uno elige* a partir de la realidad a través y por medio de la memoria, pues *uno nunca puede contar la realidad como es¹⁶⁰.*

Sin embargo, en cierto sentido, *Alejandro* refleja y se refleja en su escritura: *en lo que yo escribo se mezclan todos los géneros: lo poético, lo cómico, lo épico, lo burdo, lo vulgar, lo pornográfico, lo criminal. Yo no creo en el estilo ni tampoco hago manifiestos¹⁶¹.*

Pero sobre este capítulo en la historia de un mito, que aun sigue escribiéndose, no hay mucho que decir... pero sí mucho que leer:

¹⁵⁹ www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm

¹⁶⁰ IBIDEM.

¹⁶¹ MAGAÑA, Edmundo, IBIDEM, p.22.

BIBLIOTECA JODOROWSKY

<i>Albina y Los Hombres Perro</i>
<i>Antología Pánica</i>
<i>Canciones, Metapoemas y un Arte de Pensar</i>
<i>Cuentos Pánicos</i>
<i>Dónde Mejor Canta un Pájaro</i>
<i>El Loro de Siete Lenguas</i>
<i>El Niño del Jueves Negro</i>
<i>El Paso del Ganso</i>
<i>Fábulas Pánicas</i>
<i>Imagen del Alma</i>
<i>Juegos Pánicos</i>
<i>La Danza de la Realidad</i>
<i>La Sabiduría de los Chistes</i>
<i>Las Ansias Carnívoras de la Nada</i>
<i>Los Evangelios para Sanar</i>
<i>No Basta Decir</i>
<i>Psicomagia. Una Terapia Pánica</i>
<i>Teatro Pánico</i>

2.5 UN MOVIMIENTO... PÁNICO

“La percepción de las incongruencias es una de las más grandes armas dadas a la humanidad en su perpetua lucha contra el espejismo”

REFLEXIÓN

Influenciado por toda clase de creencias y religiones, filosofías y movimientos artísticos, *Alejandro* se dedica, se entrega por completo y desde muy joven, a todas y cada una de las actividades que realiza.

Jodorowsky es ahora –y como siempre– un apasionado, un entregado a su trabajo, el cual no es más que su forma de vida: el vehículo que le permite expandir sus más profundas *ocurrencias* –si es que se le puede llamar así a ese mundo complejo y elaborado de percepciones y concepciones particulares– mediante acciones terrenas y mundanas que le impiden despegar hacia dimensiones alternas. Eso sí, siempre salpicadas aunque sea un poco de humor, arte o remedios curativos.

Habiendo estado siempre en la estela de la vanguardia chilena, *Jodo* conoció y se allegó a varios artistas, que confirmaron y afirmaron su vocación creativa y espiritual; entre ellos estuvo *Nicanor Parra sí, el de los antipoemas. Fue mi maestro. Echó palabras afuera, como arco iris. Me costó veinte años sacármelo de encima.* Y con parte de esos principios rebeldes y provocadores sumergidos en su creatividad, conoce en París a *Francisco Topor* y a *Fernando Arrabal*, con quienes comienza un *juego pánico*.

El llamado *Movimiento Pánico* fue la inclinación en la que se involucraron éstos tres contestatarios, revolucionarios, artistas y jóvenes pensadores para fundar en 1962 una tendencia en alusión al dios *Pan*, deidad que se hace manifiesta a través de tres elementos fundamentales que son el *terror*, el *humor* y la *simultaneidad*. Mismos que con características particulares que identifican no sólo su estilo de trabajo, sino su forma de vida, por lo menos en lo que respecta a los inicios de una de las décadas más dinámicas del siglo XX.

Equivalente a la pluralidad y a la ubicuidad, el *movimiento Pánico* es, por un lado el resultado de un *chiste*, *dijimos: vamos a hacer un movimiento sin idea, cada quien va a hacer un movimiento por su lado cosas distintas y todos firmamos Pánico para demostrar que la cultura universitaria es necia y que cree seriamente en chistes*¹⁶². Por el otro, representa una intensa búsqueda por trascender al gado de impulsar a la humanidad a una nueva perspectiva.

Se dice que el pánico es la crítica de la razón pura, una organización libre: sin leyes y sin mando. Es la explotación del todo. Dicho por sus creadores, el *Pánico* es un himno al talento dotado de irreverencia. Es loco. Es algo así como un *anti-movimiento*, es el rechazo a la seriedad. *Es el arte de vivir (que tiene en cuenta la confusión y el azar), es el principio de indeterminación con la memoria de por medio... Y todo lo contrario. Un canto a la falta de ambigüedad*, explica *Arrabal* - Premio Nacional de Teatro 2001-.

Como todos los movimientos artísticos, éste, el *pánico*, que nunca existió como tal pues careció de una filosofía, de una estructura, de una visión y fue más bien una forma de expresión, un lazo de unión, un juego entre amigos, surgió como respuesta al surrealismo, en un momento en el que *el surrealismo se había convertido en un partido trotskista, ya no les gustaba nada-a los surrealistas-: ni la gente, ni la ciencia ficción, ni la publicidad, ni la pornografía, ni el rock... Entonces decidimos ir un poco más lejos y crear algo distinto; algo así como el primer grupo virtual.*

Lo espontáneo, como resultado de creaciones artísticas a manera de teatro ritual que en combinación con la sátira, busca liberar al hombre de complejos e inseguridades

¹⁶² JODOROWSKY, Alejandro, *Antología Pánica*, OP. CIT., p.319.

creadas por la sociedad misma¹⁶³, así como las monstruosidades que en forma cómica permiten muchos niveles de interpretación. Se comienza por la risa y después se llega a la comprensión de la belleza, que es el resplandor de la impensable verdad¹⁶⁴.

No se trata por supuesto de verdades universales o absolutas, sino como comenta Gilles Farcet¹⁶⁵ de versiones totales del creador y que según el principio pánico, debe involucrarse enteramente en su obra y en ese sentido no hay duda: *Alejandro* es un artista completo: total. El panteísmo es el Dios de la totalidad del universo¹⁶⁶.

Alejandro es pánico. Lo hubiera sido aun sin pertenecer a ese movimiento. Es espontáneo, creativo, su concepto de belleza no está directamente influenciado por lo estético; el humor y el sarcasmo lo invade todo. Un ejemplo claro es su gran obra *Ópera Pánica*, la cual representó en París hace apenas 10 años, cuando ya ninguno de los otros fundadores se interesa prácticamente por el término pánico.

Aunque el movimiento no fue concebido como tal, la definición mitológica de este dios plurisignificativo coincide ampliamente con la filosofía y pensamiento jodorowskyano. Según la mitología griega, rica en eso de las deidades y los mitos, el dios Pan, deidad de los pastores y sus rebaños, representa las emociones y deseos animales que reposan en la psique humana.

Aunque Dioses y Ninfas de aquellas épocas como *Hermes, Penélope Ulises o Dioniso* se vieron involucradas en las fábulas pánicas, Pan se interesa por otorgar mayor importancia a lo carnal que a lo racional. Curiosa y significativamente la irracionalidad representada por Pan se recuerda en la palabra usada para describir el miedo extremo que elimina toda forma de raciocinio: pánico.

Fue durante la *Edad Media* que este concepto mitológico fue retomado por las culturas occidentales para representar el deseo y la tentación. Es a partir de entonces que la imagen tradicional de Pan se asocia con la imagen del diablo que se confirma con la figura representativa: una cara barbuda y llena de arrugas, con una expresión de astucia bestial. Dos cuernos nacen en su frente. Su cuerpo es velludo y sus miembros inferiores son los de un macho cabrío, con pezuñas en lugar de pies. Es muy ágil y veloz, puede trepar rápidamente árboles y rocas, y una gran habilidad para ocultarse entre las malezas.

Y los atributos de ambos, de Pan y Jodorowsky armonizan en más de un sentido.

¹⁶³ GARCÍA, Angélica, IBIDEM.

¹⁶⁴ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.161.

¹⁶⁵ GILLES, Farcet, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p.55.

¹⁶⁶ DOMINGUEZ, Aragonés Edmundo, *Tres Extraordinarios*, Ed. Juan Pablos, México, D.F., 1989 p.125.

2.6 PSICOMAGIA: UN PROYECTO DE VIDA

*"siembra un pensamiento y cosecha una acción,
siembra un acción y cosecha un hábito
siembra un hábito y cosecha un carácter
siembra un carácter y cosecha un destino"*

THACKERAY

Esta particular forma de sanación y de entrega es paradójicamente la base y a la vez el resultado del hacer *jodorowskyano*. La *Psicomagia* es una terapia que usa aspectos del inconsciente humano. El inconsciente humano no sólo es un sistema de palabras que se desbordan, sino que también es un sistema de actos y un sistema de imágenes y metáforas¹⁶⁷. En ese sentido es sin duda una técnica alternativa, alejada de toda base científica o intelectual que requiere más bien de un conocimiento intuitivo.

Este procedimiento utilizado por el mimo, mago, escritor, actor, director y tarotista es, para decirlo en pocas palabras, el resultado de un proceso; la consecuencia directa de una larga búsqueda por alcanzar la satisfacción personal, emocional, intelectual, pero sobretudo espiritual.

Visto a distancia, el camino recorrido ha sido extenso, no tanto por difuso, sino por variado. Habiéndose *encontrado* en el camino con la poesía, los actos poéticos, las representaciones titiriteras, los efímeros pánicos, la interpretación de los sueños, el psicoanálisis, el psichamanismo, la simbología, los actos mágicos o los psicomágicos... la psicomagia es más bien un acto de fe y obediencia.

Y aunque resulta prácticamente imposible descifrar el trayecto de *Jodo* por caminos de dioses, chamanes, culturas, religiones o movimientos artísticos, es posible atribuir el primer acontecimiento representativo de este tipo –consulta psicomágica– de acciones estuvo directamente influenciado por el encuentro con *Pachita*, la bruja mexicana que iniciara a *Jodo* en este tipo de curaciones metafóricas¹⁶⁸.

Las operaciones simbólicas de *Cuauthémoc*, y las consultas terapéuticas de *Jodo* representan otra forma de conversación, de contacto con el inconsciente, que pretende la ejecución de ciertas acciones en respuesta a algún tipo de problema generalmente emocional, la cual viene a confirmar el principio básico del quehacer *jodorowskyano* que dicta que *el arte debe servir para sanar*.

¹⁶⁷ Entrevista personal realizada a Alejandro Jodorowsky en noviembre del 2001.

¹⁶⁸ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p.80.

Y si *Jodo* ha incitado desde siempre y con todas sus creaciones al dinamismo colectivo, estimulando una y otra vez a la actividad –cualquiera que esta sea–, la psicomagia es sin duda una provocación directa que induce a la gente a actuar en lo que considera su realidad. Se trata de consejos simbólicos –metafóricos– que se manifiestan en el cuerpo, siendo éste el terreno en el que se manifiesta el inconsciente¹⁶⁹.

Como resultado de toda una mezcla de conocimientos y aprendizajes, la magia y el inconsciente resultan ser las bases sobre las que se teje la propuesta psicomágica, que requiere ante todo un cambio de mentalidad. Se trata pues de *magia*, que al igual que la *poesía*, son actos que se hacen sobre la realidad y la transforman¹⁷⁰.

Es algo así como un desprendimiento del yo. El inconsciente por un lado es ese ingrediente que permite incursionar en terrenos desconocidos o al menos ocultos que sin duda influyen o determinan en la vida diaria y por el otro, la magia, ese elemento sorpresivo que otorga cualidades extraordinarias al acontecer diario, dando por resultado el encuentro con la esencia misma del ser y el contacto con todo aquello que se encuentra en el más allá¹⁷¹.

Estos consejos en apariencia absurdos y generalmente escandalosos e ilógicos, poseen una lógica: la de su creador, *el psicomago*, dispone sus actos como remedios a muy específicos acontecimientos que afectan de alguna manera la existencia de sus consultantes, lo hace de manera externa *cuando dispongo un acto psicomágico no soy yo el que habla sino mi inconsciente, no es cuestión de razón, sino de fe...es fruto del trabajo, brota de mi inconsciente en conexión con el del consultante*.

A su vez la persona que visita el *Cabaret Mystique*, lugar donde *Alejandro* ofrece consultas individuales, grupales y masivas desde hace ya más de tres décadas debe comprometerse a realizar el acto exactamente igual; debe tomar nota del acto y del procedimiento; después debe enviar una carta con las instrucciones recibidas, contar con detalle las circunstancias y los incidentes para ejecutarlo, exponer los resultados obtenidos y por último el envío de esta carta funciona como los honorarios¹⁷².

Estos actos psicomágicos tienen algo de drama, de teatro, de poesía y como toda poesía tiene algo de terapéutico, la psicomagia es también como el psicoanálisis freudiano llevado de manera artística a través de las cuales se libera a la gente de sus angustias y sus culpabilidades. Son consejos que bien podrían atribuirse al teatro o a la

¹⁶⁹ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p.369.

¹⁷⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p.38.

¹⁷¹ JODOROWSKY, Alejandro, *La Danza de la Realidad*, OP. CIT., p. 249.

¹⁷² JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p.126-128.

escritura, pero esencialmente es el desarrollo de un trabajo con la mente y sobretodo con la imaginación.

Como mago/terapeuta *Jodorowsky* también roza en el escándalo. Se ha hecho fama positiva, de cumplidor y que mejor ejemplo que el suyo propio: cuando decidió atravesar el Atlántico y probar suerte en Francia; deshaciéndose de todas sus pertenencias, que no eran más que intermediarios entre él mismo y su vida hasta entonces, Chile, con todo lo que él representaba.

La psicomagia se ha convertido entonces en algo más que una forma de trabajo, un método de sanación, una terapia, una filosofía de vida, una obra artística, una representación teatral, un acto poético, una danza constante entre el consciente y el inconsciente: la transformación de su imaginación, visualizado esencialmente como un acto metafórico.

Alejandro da y se da en cada acto: ofrece consejos y recibe conocimientos. Es un ritual simbólico que requiere concentración, entrega, paciencia, sabiduría o a lo menos creatividad e imaginación. Es también el resultado de un trabajo profundo en sí mismo, alguien que se conoce y se reconoce como lo que es; alguien que se ha concentrado en la búsqueda de sí mismo y que según sus propias palabras ha llegado a descifrarse, a visualizarse.

La psicomagia es como un elixir que le permite renovarse en cada acto, mantenerse vivo y activo: útil. Es el vehículo que lo conecta con el otro: el individuo: la humanidad misma: su otro yo.

La psicomagia es en *Jodo* una conversación eterna, continua y constante. Lo inunda todo.

En general, las creaciones *jodorowskyanas* aluden a ella, se sienten, se viven, se proyectan. Son en sí mismas actos o representaciones psicomágicos. Es más, los también reconocidos como *alucines jodorowsky* son, si no el más claro ejemplo, y por lo tanto reflejo de su trabajo artístico-creativo, sí el medio que le ha permitido a *Alejandro* proyectarse mundialmente en el sentido literal y estricto de la palabra, pues además de poder ser vistas en cualquier lugar, debido obviamente a las facilidades que el cine como tal representa, por ser éste, precisamente, el instrumento adecuado en el que ha adoptado y adaptado las llamadas artes oficiales -entiéndase las *bellas artes*-.

En éste, *Jodo* está totalmente realizado. Abarca la recreación dramática del *teatro*; el bailoteo constante de los cuerpos como en la *danza*; el ritmo de la *música*. Disfruta por supuesto de las construcciones totales de la *arquitectura*, aunque casi siempre

irreales como en la *pintura*. De la *literatura* toma los principios básicos en la construcción de historias, a las que se les da forma como lo requiere también la *escultura*.

El cine es integral. Además, en él conviven la imaginación y la creatividad, la sensación y la razón. Es esa maravilla del siglo XX con la que *Jodo* coincide, conversa... con él, pero también con el otro.

*ACTO III **

Imagínese una pantalla ubicada en una sala
sobre lo que aparece una proyección fotográfica.

Hasta aquí, nada nuevo. Pero, de repente,
la imagen en tamaño natural, o reducida,
según las dimensiones de la escena,
se anima y se hace un ser viviente.

Hay una puerta de una fábrica,
que se abre dejando salir a una multitud de obreras y obreros,
algunos en bicicleta, con perros que corren,
y coches; todo se anima e inquieta.

Esto representa la vida misma, el movimiento tomado en vivo...

la fotografía ha cesado de fijar la inmovilidad.

Perpetúa, ahora, la imagen en movimiento.

Cuando éstos aparatos sean de público dominio,
cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos,
ya no de forma inmóvil, sino en el movimiento de la acción,
en sus gestos familiares y con las palabras a flor de los labios,
la muerte cesará de ser absoluta.

ROBERTO PAOLELLA

* Crítica publicada 2 días después de la presentación pública del cinematógrafo por los hermanos Lumiere.

3.- UN RITUAL: EL CINE JODOROWSKYANO

¿Cómo decirlo? A veces con cientos de conejos muertos en medio de un corral rodeado por la nada...o un vaquero sin pistola que cabalga en el desierto con un niño desnudo en la espalda... que tal una pareja de enamorados, poco comunes, que transitan por un empedrado camino sobre una carretilla...

Éstas son sólo algunas de las alternativas que el cine, como medio de comunicación permite, a quienes se deciden a utilizarlo como vehículo de expresión, de experimentación, de intromisión...

Las posibilidades *en* y *con* el cine son prácticamente infinitas; el creador es quien pone sus propios límites, Como también lo hicieron aquellos, quienes movidos por la necesidad, la tentación y la intuición, comenzaron esta creación que es un viaje fantástico de imaginación...

Hay quien afirma que todo invento o creación nace de la imaginación¹⁷³ y el cine no es la excepción. Pues aunque la cámara fotográfica es considerada el antecedente anterior inmediato a la *puesta en marcha* de la imagen en movimiento, la materialización de ese sueño no es más que uno de los tantos escalones recorridos por diferentes mentes humanas con convicciones y anhelos más o menos similares que funcionaron como relevos en la historia.

3.1 UN VISTAZO A LA PANTALLA GRANDE

"El cine no es una rebanada de vida, es un pedazo de pastel"

ALFRED HITCHCOCK

Con "*La Llegada del Tren a la Estación*" los hermanos *Auguste* y *Louis Lumiere* concluyeron el viaje que el ser humano había iniciado por lo menos mil años antes, cuyo propósito era primordialmente realizar algún instrumento que le permitiera reproducir su realidad y su fantasía.

Fue allá, en el amanecer del segundo milenio cuando el árabe *Alhakem de Basora* realizó la primera descripción de una *habitación pequeña, receptáculo de mayor o menor dimensión* llamada *camera obscura*¹⁷⁴ que era, en realidad, una habitación con un orificio en una de sus paredes por donde penetraba la única luz y que a su vez

¹⁷³ Abraham Moles subraya "*Bajo cada gran descubrimiento se esconde a menudo un mito que fecundó, preparó, alimentó y que le dio el impulso necesario para su desarrollo*".

¹⁷⁴ Que en latín significa habitación o cámara oscura.

proyectaba una imagen del exterior en la pared opuesta, cuyo logro y esencia consistía en el resultado: una imagen invertida y borrosa que al paso de los años se convertiría en una pequeña caja manejable a cuyo orificio se le instaló un lente óptico para convertirlo en lo que luego sería la cámara fotográfica.

Este proceso ya había sido comprobado miles de años antes por los chinos, en la isla de Java con el espectáculo *Wangan*, que consistía en proyectar sobre una pared las figuras recordadas por medio de sombras¹⁷⁵. Siglos más tarde, pintores de la talla de *Leonardo da Vinci* utilizaron la fidelidad proporcionada por este aparato para dibujar. Siendo hasta 1826 cuando el físico francés *Joseph Nicéphore Niépce* logró fijar en un soporte fotoquímico lo que sería la primer imagen fotográfica.

Considerados como un pequeño avance para la humanidad, pero un gran paso para el hombre, esta serie de inventos aterrizaron paradójicamente en una gran ilusión. Por fin, la esperanza de ver reflejadas ante sí *escenas* de su realidad o su fantasía se hizo realidad con una serie de avances tanto técnicos como tecnológicos, pero además con el descubrimiento de un *defecto* en la visión humana que demuestra que las impresiones provocadas por la luz en la retina no desaparecen con el estímulo, sino que permanecen una fracción de segundo, es decir, se alarga la excitación; por lo que es posible fundirlo con otra imagen si es que ésta llega inmediatamente¹⁷⁶, creando así un espejismo de continuidad llamada *persistencia retiniana*¹⁷⁷, que en pocas palabras, no es más que una ilusión de movimiento.

El primer intento por captar la continuidad del movimiento fue en 1882 con el *rifle fotográfico*, creado por el estadounidense *Eadweard Muybridge*, quien reconstruyó el galope de un caballo con la sucesión de 12 cámaras que fotografiaron instantánea y sucesivamente el desplazamiento; pero no fue sino 5 años después que apareció el *celuloide*: tiras de emulsión fotográfica montada en una superficie resistente, creado por *George Eastman*.

Ya se vivía la agonía del siglo XIX cuando, en lo que un siglo más tarde sería considerada la meca del cine internacional, *Thomas A. Edison* y su ayudante *William Dickson*, patentaron el *kinetoscopio*, primer aparato de filmación que logró dar movimiento a las figuras inertes que esperaban pacientes en las tiras o rollos de película que se reproducían dentro del mismo artefacto al insertar una moneda, lo que dejó al

¹⁷⁵ MIGUEL, Borrás Mercedes, *Historia del Cine*, Acento Editorial, España, 2001, p. 7-10.

¹⁷⁶ Como sucede en el cine a una velocidad de 24 imágenes –cuadros– por segundo.

¹⁷⁷ Nombre científico que se conoce desde 1824 cuando *Peter Mark Roger* realizó una tesis sobre *Persistencia de la visión en lo que afecta a los objetos en movimiento* que estimuló a varios científicos a demostrar este principio.

descubierto los fines lucrativos que enturbiaron el progreso de aquélla maravilla espectacular.

Casi al mismo tiempo, pero del otro lado del océano, los hermanos *Lumiere* lograron proyectar sobre una pantalla uno de sus mayores logros científicos, sin intuir siquiera el alcance y la importancia artística e industrial que tomaría años más tarde el *cinematógrafo*¹⁷⁸.

El día llegó y el 28 de diciembre de 1895 el Salón *Indien de Gran Café* se vistió de fiesta para exhibir los primeros cortometrajes *La Salida de los Obreros de la Fábrica* y *La Llegada del Tren a la Estación*, lo que provocó el asombro y fascinación del ojo humano, que curiosamente funciona de igual manera que la llamada –originalmente– cámara oscura. Invento, convertido hoy en industria que tuvo su origen en Francia.

Desde aquellos pintorescos años, se descubrió la visión de los franceses que, otorgaron una cierta idea del cine: la del cine como arte: que representa el mundo de las cosas de la mente y de la creatividad. *George Méliés* fue uno de esos tantos creadores que hizo de esta realidad un sueño, pues con su ingenio y creatividad logró transformar este vehículo de expresión en el medio para externar sus más desbordantes fantasías y valiéndose de toda clase de trucos y efectos propios de la fotografía realizó su *Viaje a la Luna* (1902).

Méliés fue algo más que un pionero de ese invento recién nacido que los *Lumiere* llamaron *cinematógrafo*. Es considerado un gran ilusionista; fue él quien consiguió adoptar el recurso del teatro para contar una historia. Innovador siempre, ideó toda clase de trucos –fotografía compuesta, la doble exposición, mascarillas, maquetas– surgiendo así la idea del trucaje.

Fue *Méliés* quien, además dio al cine el toque artístico al crear un mundo en el que la ficción llegó a ser más convincente que la realidad, un mundo con imágenes seductoras que descubrió las inmensas posibilidades del cine, creando de una vez y para siempre un género que hoy por hoy persiste: la *ciencia ficción*.

La luz, transformada en momentos que quedaron grabados para ser proyectados una y otra vez en la pantalla grande, llegó a casi todos los rincones como *El Gran Viajero*, sobrenombre que colocaron los *Lumiere* al cinematógrafo para darlo a conocer al mundo entero sin suponer siquiera el éxito, el alcance y la relevancia que tomaría años más tarde.

¹⁷⁸ Consistía en una caja cuadrada de 20 * 12c.m. que se utilizaba como cámara, tanque de revelado y proyector.

El cine llegó para quedarse. El dinamismo que se representa en él a través de imágenes aún desconectadas de su contexto: la imagen habla por sí misma: nunca está fija, al contrario: parece viva, con la inquietud que le provoca el contar una historia plagada de controversias, emociones, razones, pero ante todo, de dualidades, de opciones, de versiones y por lo tanto de significados.

Realidad e imaginación. El cine es, en el mejor de los casos, un medio de expresión. En él, pueden *reproducirse o producirse*, en el sentido estricto de la palabra, toda clase de impresiones y expresiones –valga la redundancia–. Las historias que ahí se cuentan surgen inevitablemente de la realidad y de la imaginación que su *creador*¹⁷⁹ percibe y exhibe a través del cine.

En el cine se cuentan historias a partir de toda clase de experiencias, fantasías, ilusiones o recreaciones que están vinculados a algo, a alguien; lo que sucede en la pantalla grande ha pasado, necesaria e indiscutiblemente, por la mente de quien cuenta. Y sin importar las diferencias entre lo que se *sabe* y lo que se *crea*, lo que se observa a fin de cuentas no es más que la percepción de un mundo, de una realidad tangible o ausente que ha estado presente por lo menos en los sueños del creador.

El cine es tan fascinante que el trabajo terminado –la película– es el también el punto de partida para que otros, quien lo recibe, creen a su vez universos paralelos. Es decir, no se percibe únicamente lo presentado, sino que ello, se convierte en la plataforma para explorar y recorrer otras vías que sin duda alguna se verán alteradas por la cantidad de experiencias individualmente acumuladas.

Desde su aparición en la escena internacional, la creación cinematográfica ha vivido una batalla constante que lo lleva a convertirse por un lado, en la memoria de su pueblo, ser algo así como el referente obligado en la historia de la generación que lo vio nacer; una caja de recuerdos que guarda en sí mismo un universo amplísimo de ese pasado y todo lo que en él ocurría: costumbres, tradiciones, paisajes, convicciones, acciones y hasta revoluciones.

Del cine se ha dicho también, que revolucionó el sentido del arte durante el siglo XX y por lo tanto de generaciones futuras, pues es sabido que toda corriente, al menos artística, no hace más que renovarse constantemente, partiendo de los cánones establecidos con anterioridad para romperlos y renovarlos y éste es precisamente el otro lado, el de la innovación, la evolución, la invención, el descubrimiento: la reinención.

¹⁷⁹ Creador o creadores. Se habla en general de la realidad y la imaginación de el ser humano como tal.

De tal modo que esa pelea campal sería entre seguir las *tradiciones* o continuar con el avance y la *evolución*.

Otra de las tantas dualidades o posibilidades de este llamado *séptimo arte* le corresponde al carácter documental que consiste en tomar porciones, fragmentos que retraten la realidad y la otra, que no hace más que recrear: no únicamente lo que ya ocurrió, sino todo lo que está ausente, que habita e integra ese mágico y maravilloso mundo de la imaginación, los sueños y la fantasía.

Ambas opciones, igual de válidas, recomendables o utilizables, no son más que el medio por el que se logra el fin. Pues aunque para los primeros contadores de historias en cine, el carácter revelador de el uso de la realidad fue la manera de expresarse; ya en tiempos aristotélicos la *Poética*, primer obra dedicada empíricamente al estudio de la comunicación, abordó la imitación como la esencia misma de las *bellas artes* hasta entonces conocidas¹⁸⁰. La producción cinematográfica media entonces entre una *obra teatral* y una *documental*.

Definida por *Cappelletti*¹⁸¹ como la capacidad de reproducir imágenes de un modo atemporal, la *fantasía* vendría a funcionar como la primera fase de un largo periodo de construcción que culmina, si es que llega a hacerlo, cuando se plasman esas ideas, intenciones, percepciones: es la *materialización* de una fantasía, de una ilusión cuyo principio de realización es el llamado técnicamente montaje, es decir, una serie de elemento que se fabrican, se colocan de manera estratégica para que se simule una acción que podría ser, pero no *es*: *no sucede* ciertamente.

Es una provocación, ahí nada existe *naturalmente*. Es, como lo consideraba *Aristóteles*, una imitación necesaria para lograr plasmar imágenes que cuenten una historia, basada sí, en una representación que raya en la realidad, que incluso puede considerarse real pero que, no por ello le resta el carácter imaginativo.

La imaginación resulta ser algo así como un mundo alterno, en donde pueden fabricarse toda clase de anhelos, sueños y supuestos que derivan del interior. El cine, como todo proceso comunicativo, es cíclico, en ocasiones se parte de un *montón* de elementos que componen y definen a un ser humano *X*, pues se convierten en la materia prima de las creaciones artísticas, lo cual no es más que la *exteriorización* de ese yo interno y subjetivo.

Otras, sin embargo, el camino es inverso. El *cuenta-historias* funciona como el receptor de una serie de inquietudes que retoma de su alrededor y que de alguna

¹⁸⁰ CAPPELLETTI, J. Ángel, *Aristóteles Poética*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela. 1998. p.XI

¹⁸¹ IBIDEM, p.VII

manera modifica para presentarlo públicamente ya con la marca propia de un estilo personal. Es la *interiorización* de un mundo que lo rodea y que lo nutre constantemente, porque se renueva a cada instante. Siempre está en movimiento. Lo que hoy es, mañana no será más que recuerdos... en el mejor de los casos.

Y qué decir del binomio *arte-industria* que se ha convertido en el dilema principal, pues este medio de expresión superó ampliamente las expectativas con las que nació, para dejar de ser un medio de expresión y convertirse en un verdadero negocio.

Es posible que las cualidades estéticas, expresivas y artísticas no sean la principal preocupación de los *bussines man*, pero es indudable que la producción cinematográfica es un medio de expresión, un medio de comunicación, una industria y algo más. Mucho más.

El cine es la síntesis de todas las artes, su conjugación, pero a la vez su expresión máxima: *el arte de síntesis total* –como un impulso necesario ante las múltiples experiencias humanas– lo llamaría *Canudo*. Es la combinación de aquellas que surgieron para fijar las apariencias decía, los recuerdos –aquellos que *Benedetti* convierte en sueños en *Fundación del Recuerdo*¹⁸²–.

El objeto: es la compleja intención de retener lo efímero de la vida; otorgándole con el tiempo el sentimiento, la emoción y el espíritu necesario para dotarlo de un *ángulo estético*, que con el cinematógrafo logra la fusión de las artes, aplicadas a la ciencia. Creando así el *epicentro* perfecto del espíritu moderno¹⁸³.

Y siguiendo esa línea tácita de los efectos psicológicos cinematográficos, la función que este medio desempeña es el de *entretenimiento*, aunque haya quienes lo consideren un *corruptor de menores*, como lo afirmó en algún momento el diario estadounidense *Chicago Tribune*¹⁸⁴ y que continúa vigente en un sector evidentemente reducido de la sociedad.

Pero todo esto no son más que algunos contrastes que reflejan la dualidad compleja de este sueño hecho realidad. Y después del camino recorrido ¿qué esperar del cine? si no es más que la ilusión –óptica y mental– que mediará siempre entre la fantasía onírica o real de todo movimiento y el realismo fotográfico que representa la imagen fija.

¹⁸² BENDETTI, Mario, *Poemas de Otros*, Ed. Punto de Lectura, México D.F., 2002, p.89.

¹⁸³ ROMAGUERA I RMIÓ, Joaquín. *Fuentes y Documentos del Cine*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, España, 1980, p. 12.

¹⁸⁴ MIGUEL, Borrás Mercedes, OP. CIT., p.18.

3.2 VARIAS EXPRESIONES... CUALIDADES JODOROWSKYANAS

"Los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, etc..."

JORGE LUIS BORGES

Una de las expresiones culturales, artísticas e industriales más importantes de los últimos tiempos, surgida a finales del siglo XVIII, pero ampliamente desarrollada y explotada durante el siglo siguiente, es sin lugar a dudas el cine.

Este *collage* esencialmente visual y eminentemente expresivo que alude y evade al mismo tiempo a las mal llamadas artes mayores, retoma de éstas sus características principales para transformarlas y otorgarles su condición *cinematográfica*. De la *pintura*, por ejemplo, obtiene su principio básico: la imagen, a la que le proporciona ciertas libertades: el movimiento. Se nutre por supuesto, de escenarios y sujetos a los que imita con la debida distancia, como si de *arquitectura* y *escultura* se tratara; de la *danza* obtiene el *ir* y el *venir* del cuerpo que en sí mismo comunica, expresa, significa. Y de ello sabe también el *teatro*.

El cine cuenta historias, narra acontecimientos, los describe, los transmite a otros tal y como lo hace la *literatura*. Y aunque sigue un ritmo y cierta armonía, no es solamente *música*, logrando así no un resumen, sino el complemento exacto de la dual naturaleza humana, pues mientras por un lado la arquitectura le proporciona seguridad, calidad de vida física; la música, por el otro, lo eleva a los más efímeros rincones.

La combinación, individualidad y universalidad de éstos, sus *actores principales*, hacen de este *prodigio nacido de la máquina y del sentimiento*¹⁸⁵ una manifestación cultural, una industria, un espectáculo, que desde 1911 es también reconocido como el *séptimo arte*, después de ser bautizado así en el *Manifiesto de las Siete Artes*¹⁸⁶ por el italiano *Ricciotto Canudo*, considerado el primer crítico cinematográfico.

Este fenómeno comunicativo abarca y descubre un universo lleno de elementos y posibilidades que permiten la elaboración de un *producto*, un *film*¹⁸⁷ que *Roland Barthes* llama *festival de emociones*. Ahora bien, ese *artículo básico* de la naturaleza humana, tan necesario como el sueño, como escribe *García Tsao*¹⁸⁸ es además el inicio

¹⁸⁵ ROMAGUERA I RMIÓ, Joaquín. OP. CIT., p. 13.

¹⁸⁶ Es a partir de el siglo XVIII, en el mundo occidental comenzó a distinguir al arte por su valor puramente estético, dejando de lado su uso práctico.

¹⁸⁷ Citado por COSTA, Antonio, *Saber Ver Cine*, Ed. Piados, Barcelona, España, 1988 p. 31

¹⁸⁸ GARCÍA Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al Cine*, CONACULTA, México, D.F., 1989, p. 10.

de una larga cadena de emociones y reacciones que el espectador descubrirá y re-descubrirá una y cada vez, que se introduzca en este cosmos alterno e infinito.

Altman lo sugiere: *el significado depende, nuevamente de algunos esquemas de lectura, personales o ampliamente compartidos que en otras palabras no es más que lo que algunos filósofos consideran el olvido estético, que a su vez equivale al olvido de sí mismo, dejándose llevar por el placer estético*¹⁸⁹.

Se crea un ambiente o una atmósfera que se espera sea la ideal y la adecuada para cada tipo de historia, todo tipo de exclamaciones es posible, con ello se incrementa la sorpresa. Es posible la oposición de ideas, la similitud o el uso de la realidad pues la inteligencia va de la mano de la imaginación. Ya que la originalidad y lo tradicional se antojan como condimentos imperdonables de creaciones que pretenden convertirse en pequeños universos sociales con características específicas.

Esas cualidades peculiares, que se traducen en géneros, no son más que mapas con los que se hacen de los filmes fórmulas temáticas que se repiten una y otra vez, son como *analogías* con las que el espectador reconoce el tema, el ambiente o los personajes al grado de poder predecir –hasta cierto punto, diría *Jodorowsky*– lo que va a aparecer en pantalla¹⁹⁰.

Entonces el cine se asemeja a la vida –en más de un sentido–, posee grupos o ramificaciones que facilitan su clasificación. Tienen lo que *Rick Altman* llama *naturaleza repetitiva* –si has visto una, las has visto todas–, pues cada rótulo es como una entidad diferente, aunque en ocasiones –las más de las veces– sean variadas y contradictorias por su carácter híbrido, donde los detalles vienen a ser los variantes proveedores de significado y variedad (novedad).

Esta tendencia de clasificación comenzó a enfatizarse durante los 50, cuando se descubrió una intención oscura de la película, como probable respuesta a la censura que ya en esos años comenzaba a hacerse sentir, provocando que los creadores utilizaran ciertas tácticas o estrategias personales que les permitieran expresarse libremente sin llamar la atención de las autoridades, por haber rebasado los tan difusos límites de la libertad de expresión. *Buñuel*, por ejemplo, estaba consciente de que los límites económicos de sus producciones representaban la garantía de sus libertades expresivas, al respecto *Gustavo García* sugiere a la *poesía como una forma de saltar la barrera de la estupidez de los censores*¹⁹¹.

¹⁸⁹ ROMAGUERA I RMIÓ, Joaquín. OP. CIT., p.14.

¹⁹⁰ MIGUEL, Borrás Mercedes. OP. CIT., p. 35.

¹⁹¹ GARCÍA, Gustavo, MACIEL, David, *El Cine Mexicano A través de la Cultura*, UNAM, IMCINE, México D.F., 2001, p.232.

Y es una década después, cuando comienza a hablarse de los géneros cinematográficos, que al igual que en la clasificación literaria, no son más que meras guías que pretenden dar un adelanto, una idea general de lo que se aprecia en la pantalla, reconociendo de antemano que las características que engloban cada uno de las posibilidades se vuelven confusas y no siempre acertadas, debido a la variedad de elementos y a la heterogeneidad de criterios que participan en su realización/conclusión.

Por lo que a las clasificaciones se refiere, en que son encasillados los trabajos fílmicos, no son más que una mera serie de cualidades que comparten críticos, espectadores y probablemente realizadores, de acuerdo a una clasificación ya establecida de elementos, y que no necesariamente se encuentran en el *film*, como sus ingredientes, pues frecuentemente resulta rebasada por el estilo y las características específicas de una obra en particular, por lo que se encuentran en una búsqueda constante de reconocimiento.

Hay quien afirma que *hacerlas cumplir estrictamente con un género determinado sería sin duda limitarlas y reprimir su eterna búsqueda*¹⁹². Pues un *film* expresa más de lo que informa, operando a través de la sensibilidad y la emotividad antes que de la razón.

Hablar de géneros es también hablar de un lugar común, a donde se acude para encontrar colegas ya sea de nacionalidad, de estilo, de público receptor, de contenido dramático, de tema, de tiempo y hasta de semejanza por su relación con la realidad... todas y cada una de ellas pueden ser iguales, pero no por ello, dejan de marcar diferencias. Requieren lo que *Hugo Hiriart*¹⁹³ considera los elementos indispensables de una *obra de arte*, la cual debe ser reconocible, formar parte de una tradición con ciertos toques de algo ya conocido, sin que ello implique la falta de novedad y *originalidad* que provoque sorpresa y eche a volar la imaginación.

Por lo demás, siempre que se encuentran ambos elementos se otorgará el carácter de *clásico*: obras que serán recordadas en todos los tiempos, demostrando que existe algo aun más importante que el género y el tiempo...

¹⁹² NAIME, Padua, Alfredo, *El Cine: 195 Respuestas*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1987, p-81.

¹⁹³ GONZÁLEZ, Flavio, *La Supuesta Inutilidad de los Géneros*, Estudios Cinematográficos, Num. 19, Año 6, México, D.F., 2000, p.4.

3.2.1 *Estilo Propio... Cine de Autor*

"El cine es apto para restituir una impresión de belleza fugaz y eterna"

LOUISE DELLUC

...Persona que es causa de alguna cosa. II. Persona que inventa alguna cosa o realiza una obra literaria o artística es la definición exacta que el se da en el diccionario de la lengua española de autor.

Y entrados en el terreno creativo-artístico el concepto no es muy diferente. El crítico mexicano *Leonardo García Tsao* apunta en una analogía *biológico-cinematográfica* que los géneros vienen a ser un gran bosque donde pueden encontrarse cualquier variedad de especies, convirtiendo por lo tanto al *cine de autor* en uno de esos tantos árboles que se integran al abundante panorama visual.

A pesar de que la realización cinematográfica es una de las artes más complejas, debido entre otras cosas a la dificultad que supone el crear una historia que implica la participación de varias manos y mentes que intervienen a lo largo del proceso que se transforma en una actividad artística comunitaria que reinventa una historia, ya sea vivida, soñada o imaginada.

Sin embargo, la mano o mejor dicho el criterio responsable –o culpable, según sea el caso– de la calidad presentada en un trabajo fílmico –en este caso– es aquél individuo que, casi siempre, contra viento y marea logra aterrizar en un formato milimétrico una visión, su visión personal del mundo, que logra sobresalir de entre la multitud con detalles que hacen de ese trabajo multitudinario, un trabajo especialmente particular, de autor. Afirma el cineasta canadiense *David Cronenberg* que *cuando haces arte pones mucha atención a los detalles*¹⁹⁴.

Un planteamiento de autor implica, según *Diego López*¹⁹⁵, una visión particular del mundo y una forma individual de expresar la realidad. Y hablando del séptimo arte se refiere a la aberración de convertirse en un cine ficticio, de espaldas a la realidad evitando ser, lo que debería: un reflejo.

Jodo, aun sin ser un gran director, en cuanto a técnicas y conocimientos sobre el hacer cinematográfico se refiere, se atreve a reflejar sus percepciones valiéndose de *trabajadores cercanos* que transformaran al pie de la letra sus invenciones, sin intervenir mínimamente en la concepción de sus historias o intenciones.

¹⁹⁴ PÉREZ, Javier, *David Cronenberg Examina la Naturaleza Humana*, Reforma, 6 de Junio del 2003. p24-25.

¹⁹⁵ LÓPEZ, Diego, *El Nuevo Cine de Autor*, Cine Mexicano, México, D.F., 1992.

El ingenio ha sido parte imprescindible en el desarrollo y fortalecimiento de esta *fábrica de sueños*, ello se demostró con el surgimiento de la censura al sugerir una forma implícita: *más elíptica y simbólica*¹⁹⁶ de elementos que lejos del silenciamiento, provocó el impulso de técnicas que se implementaron a lo largo del proceso creativo.

En México, por ejemplo, algunos escribían sobre esta maravilla únicamente por la fascinación que les provocaba el nuevo invento –Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet– mientras que otros –Salvador Novo y José Revueltas– ya predecían la importancia que el invento alcanzaría.

Por otra parte, es también en la década de los 50, cuando surge en Francia la teoría del *cine de autor* difundida por André Bazin como consecuencia de la aproximación sociológica y más cercana que se le dio al cine, identificándolo como el *reflejo idealizado de una realidad social* o del *imaginario colectivo*¹⁹⁷. Es al parecer cuando, no sólo en Francia sino en el mundo entero, comienza a desarrollarse lo colectivo y a manifestarse como tal, dejando atrás el anonimato y la individualidad, surgiendo entonces el término de *masivo*...

A la largo de la historia y desde su aparición en la tierra, el hombre ha desarrollado cualquier cantidad de instrumentos para satisfacer sus necesidades y hacerse la vida más fácil. Y en el ámbito comunicativo no fue diferente: la tecnología otorgó grandes avances en todos los sentidos.

En el área de la comunicación dio, entre otras cosas, como resultado los *mass media*, es decir medios masivos de comunicación que se convirtieron no sólo en una herramienta de interacción e intercambio informativo, sino que vinieron a revolucionar la vida tradicional. Llegaron para imponer un nuevo estilo de vida que impactaría directamente en las relaciones interpersonales y el cine es sólo uno de esos ejemplos.

Entonces la radio, la prensa, la televisión y más recientemente la Internet y el cine se convirtieron en extensiones de las capacidades naturales de los medios de comunicación y al igual que para el cuerpo humano la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato son herramientas de comunicación; los *mass media* son parte indispensable de las sociedades modernas. Instrumentos básicos de las comunicaciones masivas.

A pesar de ello, la llamada política de autor afirma que el director debía de tener un *estilo tan personal e identificable como su letra*¹⁹⁸, Gustavo García advierte que además de la responsabilidad y el sello individual de quien dirige la obra, quien

¹⁹⁶ MIGUEL, Borrás Mercedes, OP. CIT., p.40.

¹⁹⁷ GARCÍA, Gustavo, MACIEL, David, OP. CIT., p.346.

¹⁹⁸ GARCÍA Tsao, Leonardo, OP. CIT., p.14.

generalmente se involucra en el guión; participando desde la gestación del proyecto, aumenta las posibilidades de proyectar parte de sí en la pantalla, que si no se hace discretamente en el discurso, se hará a la hora del rodaje y en la post-producción decidiendo e interviniendo directamente en el ensamblaje de las imágenes terminales.

Es la expresión de una óptica personal, donde destaca y se impone la personalidad creadora de un artista, con un modo particular de producción, con sentidos y significados que crean entonces un *metalenguaje*¹⁹⁹; *Jodo*, por ejemplo, logró esquivar toda clase de obstáculos que puede encontrar algún novato en la materia; pero siendo – como él– alguien fiel a sus intenciones, los problemas técnicos *desaparecen* dando prioridad a la filosofía –si es que se le puede llamar así– del autor.

Se dice también que en los trabajos terminados saldrán a relucir, además del estilo, *las manías, aciertos y pifias* del director-autor²⁰⁰, quien sale a la luz, se vuelve una estrella, ocupando la silla que estaba destinada a las estrellas que habían dado la cara y no precisamente para dar una explicación de su trabajo; obteniendo una mayor credibilidad, mayor peso y relevancia en el panorama cultural, pues a fin de cuentas, es éste, el *genio* de la producción que saca a flote la intención oculta de la visión particular, *Cronenberg* afirma que *cuando haces un filme y creas arte, te concentras, destilas y condensas varias cosas, por eso mis filmes son muy intensos, porque sólo tienes alrededor de 2 horas para entregar tu creación visual del mundo en un largometraje*²⁰¹.

Es una creación original, que garantiza un planteamiento estético individual que pudo o no aparecer desde el origen mismo, escrito, de la obra, pero que es visible a través de todo el desarrollo de imágenes²⁰². Pues si los géneros se refieren a la multitud de categorías de la creación cinematográfica, entonces el *cine de autor* es el especialista que explora cada una de los elementos y las unidades que convierten a esa clasificación en una categoría única e irrepetible.

Entonces el cine de autor se convierte, a pesar de todo, en un género propio, que por supuesto no se refiere a un género puro. En donde todos y cada uno de esos creadores clásicos que hacen de su obra un trabajo único e irrepetible se caracterizan por lograr una unidad individual, que evoca no un género, sino un actitud. Algunos de ellos son *D.W. Griffith, Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Jean Renoir, Federico Fellini, David Lynch o David Cronenberg*, considerado junto con otros, como autor de cine de culto, cuya cualidad principal es el estilo.

¹⁹⁹ GARCÍA, Gustavo, MACIEL David, OP. CIT., p.178.

²⁰⁰ GARCÍA, Gustavo, MACIEL, David, OP. CIT., p. 346.

²⁰¹ PÉREZ, Javier, IBIDEM.

²⁰² NARANJO, Álvaro, *Roman Chalbaud: un Cine de Autor*, Editorial Cinemateca Nacional, Venezuela, 1984, p.27.

3.2.2 Creencias del Culto y sus Expresiones

“... Mäs allá del confín de estrelladas esferas,
Te desplazas, mi espíritu, con toda agilidad
Y como un nadador que se extasía en las olas,
Alegremente surcas la inmensidad profunda
Con voluptuosidad indecible y viril...”

CHARLES BAUDELAIRE

Por culto se entiende *la práctica social que identifica a un grupo dado y que se transmite de generación en generación como herencia cultural y la cultura en general es el conjunto estructurado y unificado de dichos cultos*²⁰³.

El culto es en esencia, respuesta hacia lo sagrado, reconocimiento de una deidad –cualquiera que ésta sea– y la utilización de símbolos sagrados. El cine no es la excepción.

Es probable que la idea del *cine de autor* vaya ligada a la del *cine de culto*, primero porque de entrada ambas coinciden con una visión más que particular que surge, defiende e identifica al creador. El director se vuelve entonces algo más que narrador. No se trata de narrar un mundo: sino de crearlo: No es válido contar una historia: es necesario inventarla; la actuación tampoco basta: es preferible la vivencia. No es pues una representación, sino una reinvencción.

En este universo está en juego la fe, la creencia en algo, porque la cultura también es una amalgama de cultos heterogéneos donde se dan cita lo místico, lo sagrado. Permite la desmitificación de ilusiones de la realidad. Es un desafío.

Las películas de culto son una de las manifestaciones más inexploradas de la historia del cine. Un fenómeno con una historia que permite reflexionar sincrónicamente sobre la narración audiovisual, el espectáculo cinematográfico y la crítica. Por ello, las películas consideradas de culto resultan ser poco más que devociones o rituales cinematográficos. Resultan ser como el mismo *credo* del creador.

El esplendor de este tipo de celebraciones se dio en la década de los setenta, como parte de un complejo fenómeno internacional que ofreció la contracultura, todo lo alternativo como una forma de devoción subterránea, algunos de sus creadores más reconocidos del ambiente llamado *underground* son *Kenneth Anger*, *Paul Morrissey* o *Alejandro Jodorowsky*, etc. Cineastas que se convirtieron además en referentes de lo terrorífico y en ocasiones sangriento.

²⁰³ DE ICAZA, Esteban, *Cine y Cultura*, Comisión Interna, SEGOB, México, D.F., 1981, p.73.

Pero más allá de lo sanginario, el cine de culto tiene algo de poético, no sólo por aquello de la creación y visión particular de mundo. Ya Buñuel²⁰⁴ en su *Último Suspiro* realizaba una comparación entre los *poetas* y los *paranoicos*, asegurando que tanto unos como los otros nacen así, realizando siempre una interpretación de la realidad en sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo.

No es sencillo considerar un trabajo fílmico dentro de esta categoría, de hecho no hay características específicas, la excepción sería quizás que se vuelven trabajo únicos e irrepitibles aunque imitables. Es un hecho que nunca se puede nombrar *de culto* a una cinta que se acaba de estrenar –*El Topo* es como la excepción de la regla, al ser considerada como tal casi inmediatamente después de ser proyectada por primera vez–, es decir, el tiempo, pero no sólo el que pasa, sino el que logra permanecer en la memoria y en el recuerdo de verdaderos fanáticos o estudiosos del séptimo arte, que probablemente puedan intuirlo, pero nunca asegurarlo.

Mientras que para los espectadores en general, el cine de culto resulta ser un trabajo desapercibido, poco llamativo, extraño. Es digamos especializada no en algo, sino que sólo aquellos puedan percibirlo como tal.

En ocasiones es un director famoso con muchos éxitos y de pronto hace algo que en general no se comprende. Y lo de director de culto se debe a la forma de morir; a su forma de vivir; por tener varias películas buenas pero nunca cosechar éxitos, algunas incluso, ni siquiera llegan a ver la luz en espacios comerciales o masivos.

Son generalmente cintas difíciles para el espectador común. De difícil acceso, por lo que permanecen mucho tiempo *enlatadas*, ya sea por la censura o por la poca demanda que tienen.

La expresión *de culto* es una expresión abstracta. Este tipo de cintas ocupan un lugar pequeño en cuanto a espacio, pero uno enorme en cuanto a satisfacciones, tanto para el creador, como para el espectador... Son enigmáticas.

²⁰⁴ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 239.

3.2.3 Vanguardia + Irrealidad = Surrealismo

"Los canales sangrientos a través de los cuales uno pasa a los extremos de la lógica"

LAUTRÉAMONT

Aunque Alejandro no puede incluirse completamente en el modo de hacer y de pensar *surrealista*, sí es un hecho que esta corriente lo influenció visiblemente en su *quehacer* artístico en general y en el cinematográfico en particular; pues superando las premisas de una tendencia creativa, el surrealismo era más una propuesta de y ante la vida que *Jodo* –y los surrealistas– adoptara y defendiera, para luego desecharla y al final criticarla.

Más que un movimiento artístico y de vanguardia, el *surrealismo* se convirtió en el *verbo* que adoptaron como bandera cientos de individuos para manifestarse no solamente en contra de las corrientes y estéticas artísticas y tradicionales, sino que además se opusieron firmemente a la forma de vida que prevalecía en 1920 cuando el ambiente provocado por las condiciones en que se encontraba Europa a fines de la Segunda Guerra Mundial, por lo que su inspiración no la buscaban en la realidad concreta, sino en sus sueños y fantasías.

El verdadero objetivo del surrealismo, en palabras de *Luis Buñuel*, no era entonces el de crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de *hacer estallar la sociedad, transformar el mundo y cambiar la vida con absoluta libertad para recrear otro mundo*²⁰⁵, donde el amor era considerado el único sentimiento poderoso capaz de transformarlo todo, empezando por la propia vida.

Su objetivo era la creación de *arte auténtico*²⁰⁶, que se esfuerza no sólo por superar o modificar los modelos ya establecidos, sino provocar una revolución *completa y radical*, que implica el exteriorizar las necesidades interiores particulares y comunes de la humanidad en busca por lo menos de la creación intelectual, la cual se logra cuando la imaginación escapa a toda clase de modelos preestablecidos.

El surrealismo surge dentro de la corriente neofantástica durante las primeras décadas del segundo milenio junto con el psicoanálisis, el marxismo y la llamada vanguardia artística que ya por esas fechas comenzaba a hacer de las suyas haciendo del escándalo, la irreverencia y lo irreal su muy estilo particular, basado en efectos

²⁰⁵ IBIDEM, p.122.

²⁰⁶ BRETON, André, ARAGON, Luis, *Surrealismo Frente a Realismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, España, 1978, p.28.

sobrenaturales, que tuvieran la capacidad de crear una realidad basada en los sueños y en el subconsciente.

Aunque es un hecho que todas y cada una de las corrientes artísticas se renuevan o por lo menos se reinventan cada vez, logrando una cierta homogenización de principios, de valores y técnicas, también es cierto que con el *surrealismo*, se crearon universos individuales que tenían que ver con una percepción del mundo particular cuya base era no dar explicaciones *racionales, psicológicas o culturales*²⁰⁷ de aquello que se realizaba. Hubo estudiosos del sueño quienes afirman que durante éste *perdemos la memoria con respecto al ordenamiento contenido de la conciencia despierta y de su funcionamiento normal*²⁰⁸.

Con el rechazo a todo aquello que era convencional: acciones, valores y actitudes ante la vida, estos artistas intentaron y lograron abrir las puertas de la irrealidad con hechos insólitos, provocativos e instintivos por medio de lo que el surrealismo, tendencia artística surgida oficialmente en 1924 cuando aparece oficialmente *El Manifiesto Surrealista* redactado por el poeta y crítico francés *André Breton*.

El movimiento *Dadá*, considerado su antecesor inmediato establecía entre sus principios característicos la negación y el sarcasmo de los valores estéticos y tradicionales, lo cual constituye a su vez uno de los principios fundamentales del surrealismo²⁰⁹, el cual, refleja tanto en el arte como en la literatura la protesta contra todos los aspectos de la cultura occidental. Ambos enfatizan el papel del inconsciente en la actividad creadora.

El *superrealismo*, como también se le llama, es el deseo de expresar el mundo del inconsciente como un mundo de existencia real y del que pocas cosas conocemos. Es importante señalar que la aparición del psicoanálisis, influyó enormemente el desarrollo de esta expresión artística, ya que pone un especial énfasis en el inconsciente del hombre como fuente de inagotables recursos.

El inconsciente más que la inspiración onírica se encuentra latente a lo largo de las 6 obras poéticas, surrealistas e iniciáticas de *Alejandro Jodorowsky*.

El artista ya no se conforma con conocer la estructura de las cosas o del movimiento; sino que se busca aquella realidad que se esconde debajo de la conciencia. Trata de proyectar el interior a base de imágenes tomadas tanto de lo real como de lo onírico. Entonces ya no existe contradicción entre pasado y presente, entre pasado y

²⁰⁷ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 118.

²⁰⁸ FREUD, Sigmund, OP. CIT., p. 62.

²⁰⁹ Citado por COSTA, Antonio, *Saber Ver Cine*, Ed. Piados, Barcelona, España, 1988 p. 31.

futuro, ni tampoco entre lo real y lo imaginario, ya que todo se confunde.

El mundo surrealista se puede definir como caótico, absurdo e irracional. Lo que Breton llamó el método *paranoico - crítico*²¹⁰. Es como la exteriorización de lo interior, sin control racional y sin obstáculos morales o estéticos. Es como mostrar la cara oculta de la humanidad. Retratando la realidad, haciéndola cada vez más ambigua.

Mientras los escritores surrealistas cayeron en discusiones que los dividieron, fueron los pintores quienes difundieron y dieron a conocer el movimiento en todo el mundo. *La persistencia de la memoria* (1931) es uno de los cuadros más representativos de Salvador Dalí, donde pueden observarse las nítidas imágenes que proceden de la realidad de los sueños. Lo que los surrealistas consideraban la *escritura automática*²¹¹ que consistía en abandonarse a la razón lógica para dejarse llevar por lo irracional, aceptando únicamente imágenes que impresionaran sin razón aparente, dando por resultado algo insólito y provocativo²¹².

Partiendo de la premisa de que el sueño sólo existe por el recuerdo que lo acaricia, transformándolo en una especie de ensoñación, la cual es casi tan importante como los sueños. Así, con la misma esencia fue realizada *La edad de oro* (1930) de Buñuel que se convirtió en la cinta más criticada durante los seis días que duró en exhibición en una sala cinematográfica, para después ser censurada y prohibida durante 50 años.

Buñuel, considerado el cineasta más surrealista, que hizo de su *Perro Andalúz* (1928) uno de sus emblemas, surgido precisamente de la confusión de dos sueños, sugirió que el cine ejerce un cierto poder hipnótico en el espectador... *callados y ausentes. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación*²¹³.

Sin duda este trabajo fílmico, al igual que todas las obras consideradas surrealistas, llegó para romper con los cánones éticos y estéticos establecidos la época, pues el arte era concebido como una forma de olvidarse de la realidad y buscar una manera de que el hombre se encierre en sí mismo, para revelarse en su totalidad. Y era precisamente esta

²¹⁰ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 126.

²¹¹ BRETON, André, ARAGON, Luis, OP. CIT., p. 18.

²¹² Proceso que sirvió para la elaboración del guión de *Un Perro Andalúz*, escrito por Luis Buñuel y Salvador Dalí.

²¹³ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 79.

revelación, que a su vez provocaba la desorientación del espectador²¹⁴ y la que provocó, por su carácter irracional, su prohibición.

Por cierto, al respecto de las prohibiciones, los surrealistas tenían las suyas: *La imaginación al poder o Prohibido prohibir*.

Esta tendencia busca la inspiración en el interior del artista y se olvida del pensamiento lógico-racional, donde la realidad no sirve para poner de manifiesto este nuevo sentido del arte que retoma su material de experiencias pasadas y de objetos vistos con anterioridad, cambiados y reagrupados después de un largo período de sumergimiento en el inconsciente. Su verdadera realidad es aquella que no se ve, la que está inmersa en los sueños y el inconsciente.

Para *Freud* también los sueños son la mejor vía de acceso al inconsciente, además de considerarlos la única posibilidad de convertir las ideas en imágenes visuales; la diferencia con los surrealistas consiste en que a través de la vida onírica éstos se manifiestan a través de imágenes visuales que se vuelvan tangibles, que pueden representarse. Coinciden quizás en el hecho de que durante el sueño no creemos pensar, sino experimentar.

La importancia de exponer los sueños con claridad, sus detalles y la manera irracional en que éstos se colocan en el espacio, creando una belleza plástica innegable que está por debajo de la realidad y no en sentido figurado atendiendo las cualidades de la labor surrealista, considerada por *Buñuel* un movimiento poético, revolucionario y moral. Hay quien reconocen que éste movimiento es, si no de reforma moral, sí de subversión moral, entendiendo ésta como el fin primordial de la obra surrealista²¹⁵.

Y ya manifestada la relación permanente entre el sueño y la realidad, uno de los fundadores y promotores de la mirada surrealista *Breton*, encuentra además de una serie de antinomias del surrealismo como el estado de vela y el sueño, la razón y la locura, lo objetivo y lo subjetivo, la percepción y la representación, el pasado y el futuro, el sentido colectivo y el amor, la vida y la muerte mismas, la diferencia entre el contenido manifiesto y el latente, es decir, aquello que se muestra y lo que puede interpretarse a través de lo que se ve. Siendo éste lo más importante en la corriente surrealista²¹⁶.

Aunque también posee algo de fantástico, que en palabras de *Breton* es el punto en que la razón humana pierde su control, es donde existen todas las probabilidades de que se traduzca la emoción más profunda del ser, emoción incapaz de proyectarse en el

²¹⁴ NAREMORE, James, *El Cine Negro Estadounidense: la Historia de una Idea*, Estudios Cinematográficos, IBIDEM. p.43-56.

²¹⁵ GARCÍA, Gustavo, MACIEL David, OP. CIT., p.232.

²¹⁶ BRETON, André, ARAGON, Luis, OP. CIT., p.14.

marco del mundo real y que, por su propia precipitación, no tiene otra salida que la de responder a la sollicitación eterna de los símbolos y de los mitos²¹⁷, definición por lo demás altamente surrealista.

Este movimiento propone una cierta dosis de locura como parte de su esencia, para poder *saborear* una obra de arte antes de comprenderla. Ya antes *Edgar Allan Poe* se había preguntado si la locura no era acaso la inteligencia más elevada.

Entonces de la *yuxtaposición* de situaciones aparentemente irreconciliables surge la impresión onírica que da la etiqueta surrealista²¹⁸. Significado no gratuito, que deriva de una raíz griega: *sub* que significa por debajo y *realismo* que implica lo que realmente es, o sea, la realidad. En pocas palabras *surrealismo* significa *lo que está por debajo de la realidad*. Es por esta razón que el surrealismo es uno de los géneros del arte más difíciles de entender, porque la subjetividad es lo que hace posible la creación del artista.

Entonces el arte y los que de él tienen noción, comprenden que el arte es una aventura individual, realizada y transmitida por artistas libres y dueños de su universo²¹⁹.

Si bien es cierto, que *Jodo* comparte con los surrealistas, más su carácter plástico, es decir, eminentemente visual, mucho más que el estructural; es innegable las influencias que de este movimiento se observan a lo largo de su trabajo artístico y no sólo en el cinematográfico. Es decir, sólo lo que se ve en la pantalla grande podría pertenecer a esta *forma de vida*, mientras que la esencia: los sueños como punto de partida es algo que no conforma el cine *jodorowskyano*.

3.3 EL SÉPTIMO ARTE COMO ALTERNATIVA JODOROWSKYANA

"Las formas y los ritmos, lo que conocemos como Vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección"

RICCIOTTO CANUDO

Jodorowsky, atraído por las maravillas que este invento creaba, se dejó seducir por el cine y lo utilizó para producir y proponer sus más íntimas inquietudes retomando los avances que sus iniciadores habían instaurado. La ficción, la fantasía, la estética y los trucos son quizás los conceptos que más lo tentaron –fascinaron– para integrarse en ese viaje que los *Lumiere* iniciaron.

²¹⁷ IBIDEM, p. 15.

²¹⁸ GONZÁLEZ, Flavio, IBIDEM, p.5.

²¹⁹ BRETON, André, ARAGON, Luis, OP. CIT., 39-46.

Así es, vaqueros, mutilados, religiosos, filósofos, elefantes, conejos y toda clase de personajes reales e imaginarios se convierten en seres fantásticos de verdaderas fantasías eróticas, místicas, esotéricas e iniciáticas que cuentan historias que se escriben con la vida. O con la experiencia que ésta otorga a quienes, ya sea por azares del destino o por decisión propia se han embarcado en un enorme trasatlántico que los llevará por los caminos más extraordinarios y convertirlos entonces en hacedores de su propia historia.

En este caso la historia que se ha escrito a lo largo de 75 años, encontrando a su paso toda clase de excesos y limitantes, ha dado al actor principal las herramientas necesarias para comenzar a conocerse y explotarse realmente. Se trata de un libreto sin terminar que *casualmente* parece el de una de los seis filmes realizados por el mismo Alejandro Jodorowsky, *todólogo* chileno que *ha vivido para contarla*.

Con un estilo único, como se dice de las películas llamadas *de culto*, *Jodo* se ha especializado inocentemente en desafiar a las consideradas *buenas conciencias*²²⁰, convirtiendo historias, ya de entrada, no poco sencillas, en verdaderas agresiones visuales que adornadas prácticamente con total irreverencia han desatado cualquier cantidad de críticas, adhesiones y controversias a partir de la convulsionada década del *amor y la paz*, cuando se proyectara en un festival acapulqueño *Fando y Lys (1967)* su *ópera prima* que marcaría su inquietante aparición en la industria cinematográfica.

Y aunque el escándalo parece ser su característica principal, sus *obras maestras*, como las consideran sus seguidores, poseen otra serie de valores que quizás no puedan percibirse a primera vista, ya que además de las complicaciones estéticas y visuales que presentan sus trabajos filmicos, están dotadas de fuertes dosis filosóficas, así como una serie prácticamente indescifrable de elementos simbólicos y plurisignificativos que intentan mostrar el irreverente universo *jodorowskyano*.

Ya *Gilles Farcet* ha escrito de las creaciones cinematográficas de este genio de la conciencia que con contenidos que disputan en el terreno de lo obsceno y lo sagrado, *baila siempre sobre la sutil frontera que separa la creación de la provocación gratuita, la innovación del salvaje atentado contra el buen gusto, la audacia de la indecencia*²²¹.

Rodeado también de un poco de misticismo, sus cintas al igual que todos los *submundos* en los que ha participado activamente desde temprana edad se han convertido también en una especie de rituales donde se hace referencia a una búsqueda constante.

²²⁰ PONIATOWSKA, Elena, *IBIDEM*.

²²¹ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia, Una Terapia Pánica*, OP. CIT., p. 9.

Es, de entrada, un visazo a la percepción-proyección de *Jodorowsky* y todo lo que ello implica. Es decir, un universo de posibilidades que se encuentran de vez en vez en medio de un laberíntico complejo que habla a la mente y a la imaginación. Es también una combinación extraña, algo más que subjetiva, casi perversa que propone el descubrimiento de una red enorme, pero imperceptible a la simple y llana visión de los mortales que se empeñan en recoger al mundo en una cantidad específica de elementos, como componentes contables; siendo éstos poco más que infinitos.

Este tejido posee además componentes infinitos, inabarcables y prácticamente indescifrables como la mente, el espíritu o el cuerpo, que se mezclan unos con otros al grado de alcanzar una especie de camuflaje que permite una combinación que ensambla casi a la perfección.

Quizás ésta sea una de las razones que motivan a pensar en su trabajo fílmico como una obra incoherente, compleja, con tintes surrealistas que salen a relucir ocasionalmente para mostrar la evidente herencia de los más claros representantes de este movimiento artístico que abrió las puertas de la imaginación, los sueños y el inconsciente para referirse precisamente a esos temas que existen tan independientes del intelecto y la conciencia.

Quizás la referencia obligada del cine de *Jodo* sea esa, *la del culto a la conciencia misma*. En busca y trabajando siempre por un crecimiento interno que no estará concluido hasta no ser proyectado, mostrado y se convierta en un instrumento útil. Es la búsqueda integral de el hombre mismo. Él mismo se busca, se concibe y se proyecta para servir de ejemplo, de guía para el auto-descubrimiento y auto-conocimiento de sí mismos.

Con una temática universal, generalmente comprensible, que abarca elementos en común, retoma la esencia misma de las cosas, las actitudes, las acciones para mostrarlas y mostrarse a sí mismo; dándoles un tratamiento particular, de tal manera que son algo así como su biografía individual.

Una biografía fantástica, que en términos de biográfico se refiere a lo realmente vivido, aunque lo otro: lo fantástico, pueda reconocerse como aquello que habla de lo no real, lo inexistente, lo ficticio, eso que sólo es posible en la imaginación y la fantasía, su campo de acción se ubica fuera de la realidad y su principal virtud es quizá, romper con todos los límites que ésta le impone a la naturaleza como una serie de fuerzas misteriosas impregnadas de leyendas, consejos, mitos y creencias. Mezcla que hace difícil determinar la línea divisoria entre lo real y lo no real.

Las cintas poseen la presencia de elementos sobrenaturales que rompen la coherencia universal y agraden la estabilidad de un mundo cuyas leyes inmutables habían sido establecidas por lo tradicional. Más aun en un mundo racional y científico, donde lo fantástico abre una ventana a un más allá que puede provocar incluso temor y escalofrío y seguramente desconcierto.

Es una realidad invadida por los sueños, el juego y el experimento del lenguaje y las paradojas de la lógica, así como muchos otros *detalles* que dificultan trazar la línea que separa la ficción fantástica y entrar en las ideas y la imaginería expresionista que son parte también del surrealismo. Pues éste, como corriente neo-fantástica, cuestiona la realidad basándose en metáforas, en relación de eventos normalmente considerados antinaturales.

Algunos, como *Borges*, utilizan un motivo fantástico para hacer *metaliteratura*, generalmente basado en una metamorfosis, que puede tener dos sentidos: ascendente (espiritualización) y descendente (cosificación o animalización).

Sus concepciones saltan siempre de uno a otro de éstos *extremos* de la realidad humana. Lo que *Octavio Paz* llama *distracción*, que no es otra cosa más que la *atracción por el reverso del mundo*²²². Una especie de distorsión, alteración que poco tiene que ver con la lógica, con el sentido común, con el inconsciente colectivo y más aun hablando en términos comunicativos, propios e inseparables de la industria fílmica²²³.

La imaginación aunque indispensable en este caso, tampoco es considerada como el único elemento rescatable del trabajo fílmico, es más bien como diría *Buñuel nuestro primer privilegio. Inexplicable como el azar que lo provoca*²²⁴.

Alejandro es antes que nada un aventurero entusiasta que hace lo que siente, que refleja lo que cree aunque como todo sabio está propenso a modificar su opinión a la primera de cambios.-Aunque son obras que perduran en la memoria de los espectadores, son más bien efímeras, al menos para él, que cambia, que evoluciona siempre. Y ya en algún momento lo advirtió: *mis temas son verdaderamente anormales para el cine...*²²⁵

No es solamente la temática, es el tratamiento particular que *Alejandro* pone en lo que toca, porque lo siente, cree en él, cada toma, cada escena, cada página son verdaderos ejemplos de sabiduría, voluntad y conocimiento.

²²² PAZ, Octavio, *El Arco y La Lira*, OP. CIT., p. 38.

²²³ *La comunicación no es lógica* diría Octavio Paz.

²²⁴ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p.205.

²²⁵ Alejandro Jodorowsky.

Fando y Lys es algo así como una realidad construida con base en la inexplicable y mera imaginación, así como una serie de simbolismos aparentemente indescifrables, mientras que *El Topo* es como un *western* surrealista que camina en vías de una realización total. Cinta por la cual se le considera director de culto y que fue considerada por *John Lennon* como obra maestra del *underground*; es además una clara muestra de la influencia de *Salvador Dalí* y *Luis Buñuel*, quien igualmente relaciona la *modestia de sus presupuestos, con la condición y la medida de su libertad*²²⁶.

La Montaña Sagrada es un cuento de competencias divinas con final incierto, sorprendente y alucinante, como todas. *Santa Sangre* es una extraordinaria experiencia visual que se remite a toda clase de conflictos psicológicos, emocionales y familiares. Visualmente saturada, casi tanto como *Tusk* que es como espectacularmente irreal. Finalmente *El Ladrón del Arcoiris* es un poco más *normal* que las anteriores, sin embargo no deja de tener la propuesta loca y deschavetada al puro estilo *Jodorowsky*.

Con el cine de *Alejandro* se interactúa, se experimenta, se vive, se siente, se sueña, se refleja, se danza...

En el cine se vale de todo y *Jodorowsky* dedicó su *quē-hacer* filmico a transgredir los cánones establecidos. No puede hablarse de un cine meramente surrealista, debido a que sus influencias *llegaron de todas partes* –como él mismo reconoce– y las cintas *jodorowskyanas* son precisamente eso: una concepción particular de su universo muy privado. *Jodo es auténtico*²²⁷.

Ya *Todorov* lo anunciaba, *la fantasía es cuando encontramos algo en lugar donde no corresponde*. Dice también que lo fantástico existe cuando se produce un choque entre lo sobrenatural y lo real, cuando existe una vacilación y por lo tanto: no hay solución.

Y en este sentido no hay duda: *Jodorowsky es fantástico*.

²²⁶ BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 222

²²⁷ Observación hecha por el Profesor Jorge Martínez Fraga.

DECÁLOGO JODOROWSKYANO

Éstas son *grosso modo* las cualidades que identifican –si es que eso es posible– el *hacer* y el *quehacer* filmico de *Alejandro Jodorowsky*.

- 1.- *Presencia o fines psicomágicos.*
- 2.- *Una búsqueda constante-eterna.*
- 3.- *Una evolución en los personajes (interna, intelectual, emocional, etc.).*
- 4.- *Dualidad interminable entre cuerpo y espíritu-alma.*
- 5.- *Destrucción / Reconstrucción.*
- 6.- *El culto a..., la fe en..., creencia en....*
- 7.- *El silencio, la meditación, diálogo interno -cuasi platónico-.*
- 8.- *Hechos absurdos. Alucinantes.*
- 9.- *Personajes poco convencionales (algunos, con algún tipo de discapacidad).*
- 10.- *Creador de irreverencias, que provocan el escándalo:*

*ACTO IV**

Pero cuando levanté hasta la vista la redonda moneda de cartón para poder ver el número, ahí no había número, sino unos garabatos con letra pequeña. Rogué al hombre del guardarropa que aguardara; fui por la lámpara más cercana y leí. Ahí decían con pequeñas letras vacilantes, difíciles de leer, un poco borrosas:

Esta noche, a partir de las cuatro, Teatro Mágico

- Sólo para locos -.

La entrada cuesta la razón.

No para cualquiera. Armanda está en el infierno.

Así como un muñeco, cuyo alambre se le hubiera caído de las manos al artista, vuelve a revivir después de una breve muerte y un estúpido letargo, y toma parte de nuevo en el juego, bailotea y funciona otra vez, así estaba yo, llevado por el mágico alambre, volví a correr flexible, joven y deseoso al disturbio, del cual acababa de escaparme agotado, sin ganas, viejo. Jamás ha tenido más prisa un pecador por llegar al infierno.

HERMAN HESSE

* Fragmento de *El Lobo Estepario* p. 185.

4.- *TEATRO MÁGICO, LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN**: JODOROWSKY

Las fantasías son tan viejas como el miedo²²⁸, quizás tanto como la literatura y la letra misma. Sin embargo, desde sus inicios (s. XIX), este universo de ideas, sueños, realidades e irrealidades ha tenido a lo largo de su existencia los más variados argumentos adornados de elementos sobrenaturales que forman parte de las leyes de un mundo poblado de milagros con forma de hadas, dragones, elfos o cualquier clase de personajes y acontecimientos poco comunes.

4.1 DEL ARTE Y OTRAS FANTASÍAS (MITOS)

"Imaginar es pensar posibilidades"

FERNANDO SAVATER

Para Todorov la fantasía es cuando encontramos algo en el lugar donde no corresponde. Dice también que lo fantástico existe cuando se produce un choque entre lo real y lo sobrenatural, cuando existe una vacilación y por lo tanto poca precisión.

Hacer referencia a lo fantástico es como tratar de todo aquello que habla de lo no real, lo inexistente, lo ficticio, eso que sólo es posible en la mente, la imaginación o la fantasía. Su campo de acción se ubica fuera de la realidad y su principal virtud es romper con todos los límites que ésta le impone.

La palabra *fantástico*, del griego *fantásticos*, envía etimológicamente al mundo de lo imaginario: la facultad de formar imágenes sin establecer una demarcación exacta entre la ilusión y la realidad, lo cotidiano y lo sobrenatural, la razón y la locura, lo mágico y lo ordinario.

Todas esas fuerzas misteriosas impregnadas de leyendas, mitos y creencias, que hacen difícil determinar la línea divisoria entre lo real y lo no real provocan una especial fascinación en la condición humana por penetrar en mundos ajenos, quizá sólo aparentes a su realidad que rompen con la coherencia universal y agradecen la estabilidad de un mundo cuyas leyes inmutables han sido establecidas por las ciencias en un mundo racional y científico, donde lo fantástico abre una ventana a *algún* mas allá.

* Leyenda que recibía a los invitados a las llamadas *fiestas pánicas* que Jodorowsky realizada en Chile a los 18 años. La frase original aparece en *El Lobo Estepario* de Herman Hesse y dice "*Esta noche, a partir de las cuatro, Teatro Mágico - Sólo para Locos - La entrada cuesta la razón. No para cualquiera. Armanda está en el infierno*". p. 185.

²²⁸ Adolfo Bioy Cazares.

El arte podría ser una de esas manifestaciones que propone abrir una fisura en la solidez del mundo real; y quizás su intención sea la de provocar una sensación que ponga en duda la estabilidad de las creencias sobre la realidad.

Reconociendo una *discutible* contradicción entre realidad y fantasía y entendiendo los mitos y las manifestaciones artísticas como variedades de la fantasía: *Jodo* es uno de ellos: un artista y un mito. Quiere saber porqué es lo que es, porqué la naturaleza se comporta como lo hace y cómo están relacionados las causas y los efectos. Es propio del ser humano buscar causas y significados a todo cuanto aparece ante él y ambos son una manera para explicar las vivencias humanas, ya sean habituales o extraordinarias.

Desde su punto de vista, el mundo que percibimos directamente no es el único mundo existente y una de las más específicas características humanas es precisamente la de crear imágenes, dotándolas de una significación y una finalidad. Son el vehículo para conectar las *realidades externas* con las *internas*. Dan apoyo y seguridad al hombre.

La realidad es invadida por los sueños, el juego, el *experimento del lenguaje* y las paradojas de la lógica, así como muchos otros fragmentos que dificultan trazar la línea que separa la esencia racional, de la irreal –imaginación, ficción, fantasía–. Que por otra parte corresponden también a la esencia misma del surrealismo.

Por cierto, fueron precisamente los surrealistas quienes a finales de los 30, después de que críticos y artistas franceses comenzaron a interesarse por los trabajos artísticos realizados por personas que médicamente padecían algún desequilibrio mental concluyeron que "*l'art des fous*", es decir *el arte de los locos* al igual que su propia pintura y poesía, como parte de un proceso creativo, surgen por lo general de áreas inexploradas del cerebro humano²²⁹.

Se dice que los detalles son estimulantes del pensamiento y de la imaginación. *Luis Buñuel*, inconfundible surrealista, afirmaba que entre más impreciso se fuera en los detalles, se provocaría una respuesta aun más atenta y elaborada por parte de los receptores, se manifestó en contra de la ciencia y todo aquello que tuviese relación con lo exacto para evitar, entre otras cosas, las contradicciones²³⁰.

También el *surrealismo*, como corriente neo-fantástica, cuestiona la realidad basándose en metáforas, en relación de eventos normalmente considerados antinaturales. Algunos –como *Borges*– utilizan un motivo fantástico para hacer

²²⁹ RIDING, Alan, *El Misterio del Arte de los Locos*, Reforma, 8 de Agosto del 2003.

²³⁰ CFR. BUÑUEL, Luis, OP. CIT., p. 204.

metaliteratura, generalmente basado en una metamorfosis, que puede tener dos sentidos: ascendente (espiritualización) y descendente (cosificación o animalización).

La ambigüedad sugiere lo inconcebible y lo demás sólo se insinúa. El tiempo existe en una especie de fluidez atemporal y lo irreal aparece como parte de la realidad. *Octavio Paz* también encontraba cierta atracción por el reverso del mundo, a lo cual llamaba *distracción*.

Siguiendo esa línea de búsqueda, de realización y de preparación, *Alejandro* ha buscado la ascendencia espiritual durante toda su vida y su obra es algo así como una constante experiencia iniciática.

Pero hablando de *artes*, todas ellas fantásticas y extraordinarias, no resulta extraño tratar la relación que *Jodorowsky* ha perpetuado con prácticamente todas ellas: la *música*, quizás es una de sus facetas menos extravagantes y reconocidas, pero no por ello son ignoradas sus intervenciones como creador de las melodías que a veces acompañan, otras adornan y unas más intensifican las perturbadores imágenes de cintas como *El Topo* o *La Montaña Sagrada*.

De la *pintura*, absorbe su esencia, cuya base es la imagen y la transmite a *monos* que recorren el mundo contando sus aventuras a manera de cómics o historietas, alcanzando reconocimiento internacional, así como una amplia aceptación en países experimentados en toda clase de manifestaciones artísticas y culturales –Francia, por ejemplo–. Historias irreales que transgreden cualquier código establecido del, de por sí, ya considerado *alternativo*.

Reconocido extra-oficialmente como el *octavo arte*, ha sido a través de la historia encasillado en peculiares cualidades. A veces como protesta o como demanda, presentando verdaderos fenómenos, en ocasiones escandalosos y casi siempre irreverentes; satíricos, críticos y contundentes, estos elementos comunes del cómic, manifestación cultural, pueden encontrarse en las creaciones *Jodorowsky*, pero también es cierto que estas propuestas personales no son más que eso: visiones particulares al estilo eminentemente del carácter *jodorowskyano*.

La *arquitectura* y la *escultura* quizás no sean directamente sus actividades favoritas, sin embargo, también es un hecho que por un lado sus paisajes y escenarios cinematográficos, *sitios más extraños, más teñidos de inconsciente telúrico*, con elementos surrealistas, esotéricos y hasta sadomasoquistas²³¹ que recaen en estructuras

²³¹ Presentación del guión de *El Topo*.

visuales significativamente complejas y elaboradas, que bien podrían compararse con saturadas construcciones de estilo *barroco*.

Mientras que por el otro, los personajes que habitan e inundan sus historias –en cualquier presentación– son verdaderas figuras plásticas, cuando no aterradores espectáculos visuales que expresan y hablan por sí mismos, es decir, las mutilaciones, las apariencias y ¿qué decir de las definiciones psicológicas de cada cual? pues no hacen más que asombrar y conflictuar prácticamente a cualquiera.

El *teatro* es y ha sido quizás su terreno más explotado. Desde las historias mismas, los argumentos, las realizaciones, el elenco y por supuesto el resultado, también teniendo el escándalo como constante, son –como él mismo lo dice– su *pasión*, pero además su vehículo más frecuente de exteriorización y de alcance para las masas que atónitos figuran como fieles seguidores de ese *dios venido a menos* que resulta ser la figura de *Jodo*.

Sus guiones, tanto teatrales como cinematográficos, reflejan verdaderas complejidades, que logran conmover o terrorizar al espectador; y sobre su incursión en la *literatura*, que utilizando las palabras como *materia prima* transmiten sus *genialidades*, traumas, consejos o reflexiones a manera de cuentos, novelas o poemas que guardan en cada una de sus infinitas páginas el saber del *verbo jodorowskyano*.

Y por si no fueran suficientes las artes reconocidas, se aventuró a incursionar en el *heredero* de la *Linterna Mágica*.

El llamado *séptimo arte*, labor compleja en estos tiempos (s. XXI) y relativamente nuevo si es que se le compara con la pintura o las letras por ejemplo, no ha alcanzado a adquirir una definición exacta. Son historias que se cuentan, teniendo además un significado que le apuesta a la percepción interna y que generalmente va directo a los sentimientos; pero aun más el intelecto. Abarca el plano emocional, intelectual y/o espiritual.

El cine es en él una manifestación eminentemente comunicativa, terapéutica, ya luego puede ser artística e incluso comercial, pero siempre expresiva. Puede ser o la simplificación –representación– de una sociedad en particular, o bien, la exteriorización –construcción– de un universo interior complejo y por si fuera poco, abstracto desde su formación–percepción.

El cine, como cada una de la herramientas de que se ha valido *Alejandro* –y la humanidad entera– a través de los años para conocerse, expresarse, comunicarse, renovarse, reconocerse, *sanarse*, entregarse, no es más que la extensión de sí mismo. Una

extremidad moldeable del cuerpo humano que le facilita la difusión, el alcance y el acceso, las cuales se ven reflejadas en el reconocimiento popular, aunque selectivo.

Y para evitar la palabrería, basta decir que *Alejandro* está siempre activo, dinámico, en movimiento. Es, en sí mismo, una *danza* constante.

Alejandro crea, construye, propone en todas y cada una de sus obras; el tiempo lo ha consolidado como artista, guía, maestro, gurú. Sus trabajos poseen una significación alterna de lo que se percibe a *primera vista*; es complicado, elaborado; las suyas, son obras *plurisignificativas* que conllevan una carga racional-sentimental extraordinaria. Aparte de ser viajes difíciles, cargados de simbologías.

Conocer a *Jodo* es una experiencia mística, que intriga. Pueden existir numerosos enfoques y variables perspectivas, pero él es ante todo una propuesta de vida.

Alejandro Jodorowsky ha dedicado su *qué-hacer* a transgredir los cánones establecidos. Se trata de propuestas personales, con una concepción particular y muy singular de su universo fantástico y extraordinario. En voz de *Buñuel* sería algo así como la mezcla entre el *azar* y el *misterio*, pues es ahí donde *se desliza la imaginación: libertad total del hombre*²³².

Alejandro es un artista, que también podría reconocerse en términos mitológicos como una fábula o ficción alegórica.

4.2 CONVERSACIÓN DE JODO...

*"...y cuando tenga un corazón comprensivo,
una mente anhelante y una mano diestra: tráemela (el alma)"*

THACKERAY

El carisma y la magia que rodean la personalidad atrayente de *Jodorowsky* no es fortuita. Su esencia, ese ser superior que le habita y lo rodea, provoca miradas, comentarios, discípulos, seguidores, oyentes, estudiosos y toda clase de *agregados* que por una u otra razón se ven envueltos en el escenario artístico que éste es.

Alejandro no niega sus dotes histriónicos, por el contrario los utiliza para captar la atención del público que le festeja sus ocurrencias y que se queda meditando los

²³² BUÑUEL, Luis, OP. CIT. p. 205.

*conceptos filosóficos entre chiste y chiste*²³³; su presencia, su palabra, su conocimiento, su propuesta y su consejo lo mantienen en la mira.

Este *asesino* de fatalidades y de desencantos, *formador* de sueños y utopías, *provocador de las buenas conciencias*, ha alcanzado con su ingenio y su búsqueda constante el eterno progreso. Es un *profesor de imaginación*²³⁴.

Reconocido por algunos como charlatán, maestro, gurú o adivinador; se le ha hecho fama de *culto*. Es un *fabulador*, un *iniciado*, algo así como seres *sobredotados* que suponen conocimientos y obras propias de espíritus más avanzados que el común de los mortales. Generalmente son blanco de la incredulidad, cuando menos, y de la burla, cuando más. Y aunque *Jodo* sabe de eso, sólo el tiempo lo dirá.

Lo que es indiscutible es la posesión de ciertas peculiaridades: una imaginación inexplicable que ha tocado límites inimaginables; una creatividad inagotable que ha producido las más extraordinarias entidades y un espíritu que ha llegado a un inabarcable estado de desenvolvimiento. Todo él es infinito y se propone como tal.

Aplica, sin tenerla, cierta filosofía, aquella que se basa en tres principios casi irrisorios que incitan a la carcajada, mientras revelan su aparente sencillez con su *a riesgo de equivocarme*; así como una relatividad exhaustiva de esa frase que reza *hasta cierto punto* y una modestia casi creíble con su *según lo que yo se*²³⁵.

Su absoluta esencia compuesta de sus ya casi famosos cuatro planos que abarcan desde el *espíritu*, el *intelecto*, la *emotividad* y por último el de la *sexualidad* se han conjugado de tal manera, rítmica y armoniosa, que sin esfuerzo aparente le han otorgado éxito, prestigio, reconocimiento que hubiese decaído con el tiempo, de no haberse convertido en un verdadero *triunfador*. Para lo cual, según palabras de *Einstein* requiere tres factores: *talento, trabajo y suerte*²³⁶. En ese sentido, *Jodo* lo ha tenido todo.

Aunque ese lado suyo que se refiere a la sexualidad sea el menos explotado, es porque quizás sea el que más presente esté. *Alejandro* es un apasionado de su trabajo, que conquista, seduce, encanta, atrae, cautiva y mantiene. Su intuición y su *alteridad* –contacto con el otro– lo respaldan. Confiesa que *la sensualidad es la fuente de toda creación. Sin sexualidad, no hay arte ni misticismo, ininguna realización, de ninguna*

²³³ Boletín difundido por el INBA el 23 de Octubre del 2002.

²³⁴ JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, OP. CIT., p. 186.

²³⁵ Presentación de el libro *La Danza de la Realidad*.

²³⁶ CATANI, Alberto, *IBIDEM*.

clase.²³⁷ Curiosamente también para los griegos la base del espectáculo era el sexo y la violencia.

Siendo un genio precoz; famoso y líder nato, perseguido por la vanguardia y el escándalo, *Jodorowsky* es un incrédulo que cree en la vida, cree en el él, cree en el conocimiento, cree en el arte, cree en la perfección, cree en la satisfacción, pero que cree ante todo en la realización.

Quizás sea su fe –y su entrega– lo que lo ha mantenido siempre a la cabeza en el uso de toda clase de expresiones artísticas posibles: es actor, director de teatro, músico, dibujante, poeta, escritor, cineasta. Con ello queda claro que lo realmente le interesa, es esa búsqueda solitaria de sí mismo.

Aunque no sin ciertas dificultades, ha logrado el contacto con sus grandes ídolos, maestros, ejemplos. *Marcel Marceau, André Breton, Maurice Chevalier, Francisco Arrabal, Roland Topor, Los Beatles, Carlos Castaneda, Ejo Takata* y *Erich Fromm* son sólo algunos de los nombres y de los hombres que le han ofrecido posibilidades de vida o de creación y que *Jodo* ha tomado, transformado o reinventado a su manera.

A pesar de su febril actividad que abarca desde la escritura, hasta el cine, este *gurú del underground cultural* –como lo llaman algunos– no descansa ni dormido: la actividad onírica es para él tan importante como la vigilia y sus sueños lúcidos le sirven de fuente para la creación de obras que algo tienen de surrealistas, abstractas, dadaístas. Dignas de un espíritu polifacético, producto de un cruce de culturas y orígenes.

Y si existe un término que abarque todas y cada una de sus obras, es el de *efímeros pánicos*, adornados con sangre, violencia, seres mutilados o animales descuartizados, a fin de cuentas *el arte no es ético, es estético*²³⁸, es con lo que *Alejandro* ha comprendido sus excesos, sus fracasos, sus errores –que dejan de serlo cuando se toman como aprendizajes–.

De su mente surge una serie interminable de historias reales o imaginarias; situaciones absurdas, torpes o incoherentes. Pero siempre fantásticas. Es como si se hubiera empeñado en encabezar durante más de medio siglo *la época dorada de lo grotesco*, manteniéndose siempre vigente.

Alejandro busca historias, las crea, las inventa, las ofrece, pero antes, se entrega en ellas. La suya, es una forma de comunicación interna, que parte del inconsciente y que se nutre del *acontecer-sentir* diario: un acto poético que permite la elaboración de

²³⁷ JODOOWSKY, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p. 67.

²³⁸ JODOROWSKY, *Alejandro, La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p. 54.

mensajes desde otro fundamento, más personal, directo. Implica un contacto emotivo, psicológico y racional en el que coinciden al autor y el receptor. Por ello, las impregna de símbolos inconscientes que cada uno entenderá a su modo: exhortaciones, recomendaciones, consejos, recetas, respuestas, preguntas, etc.

Esa constante, eterna búsqueda lo ha llevado a convertirse en un artista polifacético, innovador, que crea y produce su propio público. *Alejandro* crea su espacio, busca sus seguidores, los atrae, los envuelve, los convence, pero sobretodo los mantiene a través del tiempo. Sin cambiar su esencia se mantiene vigente, a la moda. Se preocupa por sí mismo, sin descuidar a sus seguidores. Cuando *se piensa*, lo hace en ellos.

Según *Pierre Bordieu* todo arte-artista tiene un público, porque lo crea. El verdadero artista genera a sus receptores y los transforma a la vez que él lo hace. Pues el artista es ese profesional de la transformación de lo implícito en explícito, de la objetivización que transforma el gusto en objeto, que realiza lo potencial, es decir, ese sentido práctico de lo bello que solo puede conocerse realizándose. Es el creador de una operación mágica y social²³⁹.

Entonces *Jodo* no es más que un mosaico de posibilidades, de percepciones, de ilusiones, ello se debe a la peculiaridades de su ser que lo materializa todo. Con una disciplina extrema, una determinación absoluta que recae en un ejercicio de poder que envuelve, pero donde la pureza de la intención-sanación-, la potencia del símbolo empleado -violencia- cuentan más que las nociones de verdadero o falso²⁴⁰. Principio básicos de lo que se considera una trampa sagrada y que podrían definir muy bien a este saltimbanqui o payaso místico.

El arte iniciático parte de una búsqueda intensa, de una violencia extrema que me empeño en conservar en mis películas, lo mismo que en mis otras creaciones. Una vez más, la belleza es convulsiva -para Bretón lo era-. El universo es una increíble convulsión divina. No veo por qué mi arte habría de verse privado de esta fuerza, mutilado²⁴¹.

Alejandro no conoce las formalidades, es un ser lúdico, divertido que ofrece posibilidades, que invente y disfruta su juego, que participa en él y se apuesta en él. Lo apuesta todo. *Pierre Bordieu* lo llamarías enjuego (apuesta).

²³⁹ BORDIEU, Pierre, *Cuestiones de Sociología*, p. 163.

²⁴⁰ JODOROWSKY, Alejandro, *La Trampa Sagrada*, OP. CIT., p. 44.

²⁴¹ IBIDEM, p. 55.

Y su *apuesta* estética, artística o significativa tiene que ver con la recepción, aunque aun más con la expresión. Pareciera estar lejos de los cánones de belleza establecidos; sin embargo, su significado y su mensaje van más allá; lo rebasan todo. Está inclinado por todo lo inesperado, la improvisación o la imaginación donde la certeza, la inestabilidad, la no seguridad están presentes. El *mhytos* habita en él, el *logos* no parece desconocerlo; con él, las formas –métodos– científicos y por lo tanto comprobables no funcionan.

Es probable que sea un narcisista empedernido, pero según la *paradoja de Lipovetsky es paradójicamente necesario*, llegados los tiempos en donde todos hablan y lo que se dice es prácticamente irrelevante; Entonces el autor –artista en este caso– es quien debe adoptar al *narcisismo* –manía de admirarse a sí mismo– y preocuparse entonces por emitir mensajes claros y que engranen correctamente –esto en términos comunicativos– en lo que se conoce también como *la era del vacío*.

Alejandro es inabarcable, infinito, relativo, indescifrable, incomprensible; pero a la vez absoluto, complejo, preciso, constante. Es un ser mutable, siempre en cambio, en evolución, en preparación, en movimiento, *como en una danza constante*.

Su actividad profesional es rítmica, armoniosa, melódica. En él todo coincide. Su espíritu, su ser, su alma, su forma convergen siempre en el mismo sentido. Su paso por esta vida es algo así como una *conversación* eterna, constante; la *suya* –su vida, su haber, su saber, su ser– es en sus propias palabras una *danza de la realidad*.

La danza de un ser que como él mismo lo reconoce es la de un hombre con *suerte*, que se comporta como *sabio provocando que sus respuestas sean más bien de loco: un poco irreales*²⁴².

“No dejaremos de explorar y el fin de la exploración será llegar al punto de partida y conocer el sitio por primera vez”

T. S. ELIOT.

²⁴² Entrevista personal realizada a Alejandro Jodorowsky en noviembre del 2001.

A MODO DE DESPEDIA (Conclusión)...

*En esta última etapa, que no el final del camino, llamado también proceso de aprendizaje-investigación-interpretación y que, por lo demás, ha provocado más posibilidades-complejidades- que deducciones; sólo me es posible rescatar aquí, algunos **souvenires** como puntos de referencia para mantener así, firme la ilusión de haber ocupado tan sólo uno de los lugares que pretenciosamente ocupan los aspirantes a conocer un universo elaborado y complejo, no tanto por sus erudiciones, como por sus imprecisiones.*

Durante el viaje, donde el destino que segura, pero discutiblemente pudo haberse convertido en fuente, se percibió lo que fue mostrado, pero también todo aquello que permanecía en tinieblas. Un cosmos que provocó en el otro involucrarse absolutamente, reflejándose a la vez.

*Y sin haber concluido el traslado emprendido hace poco más de 130 páginas, sino más bien desde el punto de salida, donde se indica al lector -de cualquier clase- que resultó ser el **pasajero** elegido para encontrarle forma y otorgar significado -si es que lo tiene- a este **itinerario** volátil que hasta el momento tiene trazado únicamente el punto de partida.*

*El final es incierto, quizás tanto como el inicio, sin embargo es sabido que todo sujeto-objeto que haya **abordado** este **travía**, donde la relatividad se convierte en una constante, más que en la variable del recorrido, se ve, se entiende y se reconoce a sí mismo, tanto como al otro -a los otros-, como un ser infinito, un ente comunicativo, inagotable capaz de reinventarse consciente o inconscientemente como un germen infinito de percepciones, emociones, sueños, razones y sensaciones, sin olvidar, claro, las contradicciones, dudas, deducciones u obsesiones que puedan revelarse.*

Sin embargo, a pesar de la infinidad de figuras, entes significativas, que en su mayoría abstractas, pueden crearse dentro y aun fuera de los territorios humanos, siendo el(los) lenguaje(s): instrumento que predominantemente ha funcionado como la herramienta perfecta de abstracción-transmisión-aprehensión, el elemento en el que ha devenido la sobre-valoración y la sobre-explotación de conceptos y significados, sin que éstos lleguen a convertirse en auténticos "cuadros cuadrados", sino que muy al contrario: la plurisignificación haya sido además de su cualidad prioritaria, la puerta abierta que provoca el despegue a toda clase de universos y posibilidades, donde lo absoluto se vuelve eterno y lo infinito: limitado.

Reconociendo la existencia de mundos reales o alternos que, aunque completos en sí mismos, no pueden ni referirse o ser referidos en o por otros,

Alejandro Jodorowsky decide proponerse a sí mismo como el crisol, donde es posible desentrañar los más oscuros e inaccesibles secretos de la naturaleza, así como de la raza humana, como fuente inagotable, inabarcable, infinita, inmensa e ilimitada de toda clase de creaciones-invenciones. El ser como creación.

Jodo es, asimismo, una alternativa, una guía que tímidamente pero, con una fuerza, audacia y precisión indescriptibles, aparece en la historia oficial de las artes y de la comunicación en general; pero sin duda alguna, se muestra como el único creador (escultor, pintor, escritor) de su historia personal, dentro de la cual puede distinguirse el reflejo, la descripción, la síntesis, en fin, la recreación del hombre y la humanidad en general.

Con Jodo queda claro que para él -como para todos y para todo- los símbolos lo inundan, lo habitan, lo provocan, lo incitan, lo estimulan: lo son todo. Las representaciones, los emblemas, los signos o las imágenes son la base, la esencia, la figura, la cosa misma: la realidad pues, o bien lo más cercano que creemos y podemos tener.

Sí, es cierto, habla de lo tangible, lo que se ve, lo que se siente, lo que se conoce, pero más aun lo que se tiene; y con ello no hago referencia a lo material, a lo físico, a lo corpóreo necesariamente. No, es más bien aquello que se crea y en todo lo que se cree. Los sueños, la fantasía y la imaginación son el más vivo ejemplo de ello.

De esa capacidad-necesidad de crear, de contar, de dar, de inventar, depende el modo de vivir, de ser. Y en ese sentido Alejandro es un ser que se conoce, se fabrica, se entrega, pero antes que nada y después de todo es un cuenta historias. Fabulador se diría en el ámbito de lo fantástico. En él, el ejemplo es rey. La actividad en el cine, el teatro, el cómic o cualquier forma de expresión no es, a fin de cuentas, más que la extensión del cuerpo -y de la mente- humana con el que se materializa y se transforman las intenciones -intuiciones- fortaleciéndose a sí mismo. El arte, además de vehículo de expresión puede ser el intermediario para lograr dicha adaptación.

Incluso esto, que algunos llaman tesis, en su modalidad de reportaje, fue en verdad un viaje fantástico; un ejercicio de interminable relación de palabras, un juego de lotería o incluso un memorama de ideas y por lo tanto de metáforas, donde la alternatividad, la poética y sobretudo la imaginación procuraron descubrir y adentrarse en la maravilla que resulta ser la interacción lúdica con todo aquello que nos habita y nos rodea mental, física o espiritualmente; conciliando a través de códigos la interacción de aquello que puede o no, ser en un conjunto de expresiones (percepciones) de universos reales o imaginarios.

LUGARES VISITADOS (Bibliografía)

- *ALTMAN, Rick, Los Géneros Cinematográficos, España, Ed. Piados, 2000, 332 pp.*
- *ARAGÓN, Luis y BRETON André, Surrealismo Frente a Realismo Socialista, España, Ed. Tusquets, 2 ed. 1978, 80 pp.*
- *ARANGUREN, José Luis, La Comunicación Humana, España, Ed. Tecnos, 1986, 249 pp.*
- *BENNEDETTI, Mario, Poemas de Otros, México, Ed. Punto de Lectura, 2002, 130 pp.*
- *BORDIEU, Pierre, Cuestiones de Sociología, Madrid, Ed. Istmo, 2000.*
- *BORGES, Jorge Luis, Arte Poética, Barcelona, Ed. Critica, 2 ed., 2001, 181 pp.*
- *BUÑUEL, Luis, Mi Último suspiro, España, Ed. Plaza & Janés, 2 ed., 2001, 302 pp.*
- *CAPPELLETTI, Ángel, Poética de Aristóteles, Venezuela, Ed. Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 3 ed., 1998, 113 pp.*
- *COSTA, Antonio, Saber Ver el Cine, Ed. Piados, España, 1980, 319 pp.*
- *DAVIS, Flora, La Comunicación no Verbal, España, Ed. Alianza, 1976, 270 pp.*
- *DE ICAZA GOMEZ, Esteban (coordinador d Tesis), Cine y Cultura, México (Segob, Dir. De Cinematografía, Cineteca Nacional), 1981.*
- *DOMÍNGUEZ ARAGONÉS, Edmundo, Tres Extraordinarios, México, Ed. Juan Pablos, 1989, 185 pp.*
- *FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos, La Comunicación Humana en el Mundo Contemporáneo, México, Ed. Mc Graw- Hill, 2 ed., 2001, 468 pp.*
- *FREUD, Sigmund, La Interpretación de los Sueños, España, Ed. Planeta, 1992, 688 pp.*

- GADAMER, Hans- George, Mito y Razón, España, Ed. Piados, 1993, 133 pp.
- GARCÍA, Gustavo y MACIEL, David, El Cine Mexicano a través de la Crítica, México, Ed. UNAM e IMCINE, 2001, 351 pp.
- GARCÍA, Mirna, Psicología clínica y Salud. Perspectivas Teóricas, México, Ed. UNAM, 2001, 707 pp.
- GARCÍA TSAO, Leonardo, Como Acercarse al Cine, México, Ed. Limusa, 1989, 135 pp.
- GINBERG-ZYLBERBAUM, Jacobo, Pachita, México, Ed. Colofón, 1994, 229 pp.
- HESSE, Herman, El Lobo Estepario, México, Ed. Tomo, 2002, 245 pp.
- JAKOBSON, Roman, Ensayos de Lingüística General, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, 406 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, Antología Pánica, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1996, 338 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, Canciones, Metapoemas y un Arte de Pensar, Chile, Ed. Dolmen, 1997, 212 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, EL Niño Del Jueves Negro, México, Ed. Grijalbo, 1999, 323 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, Fábulas Pánicas, México, Ed. Grijalbo, 2003, 302 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, Imagen del Alma, Chile, Ed. Dolmen, 30 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, La Danza de la Realidad, México, Ed. Grijalbo, 2001, 415 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, La Trampa Sagrada, Chile, Ed. Hachete, 1991, 87 pp.
- JODOROWSKY, Alejandro, Psicomagia, México, Ed. Seix Barral, 1995, 187 pp.

- LÓPEZ, Alejandro (y otros), Psicología de la Comunicación, Colombia, Ed. Alfaomega, 4 ed., 1999, 244 pp.
- Mc ENTEE, Hielen, Comunicación Oral, Ed. Mc Graw-Hill, México, 1996, 266 pp.
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes, Historia del Cine I y II, España, Acento Editorial, 2001, 141 pp.
- MOSCOVICI, Serge, La Era de las Multitudes, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985, 479 pp.
- MUELLER, Fernand-Lucien, Historia de la Psicología México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2 ed., 1980, 576 pp.
- NAIME PADUA, Alfredo, El Cine: 195 Respuestas, México, Ed. Universidad Iberoamericana, 1987, 159 pp.
- NARANJO, Álvaro, Roman Chabaud: Un Cine de Autor, Venezuela, Ed. Fondo Cinemataca Nacional, 1984, 142 pp.
- NIETZSCHE, Friederich, Estética y Teoría de las Artes, España, Ed. Tecnos, 1999, 241 pp.
- PAOLI, J. Antonio, Comunicación e Información, México, Ed. Trillas, 6 ed., 1990, 138 pp.
- PAZ, Octavio, Corriente Alterna, México, Ed. Siglo XXI, 2000, 223 pp.
- PAZ, Octavio, El Arco y La Lira, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 3 ed., 1972, 305 pp.
- RANGEL, HINOJOSA, Mónica, Comunicación Oral, México, Ed. Trillas, 2 ed., 1979.
- REYES, Alfonso, La Experiencia Literaria, España, Ed. Bruguera, 1986, 477 pp.
- RICCOEUR, Paul, Teoría de la Interpretación, México, Ed. Siglo XXI, 1995, 111 pp.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín, Fuentes y Documentos del Cine, España, Ed. Gustavo Gili, 1980, 295 pp.

- SALMON, Christian, La Tumba de la Ficción, España, Ed. Anagrama, 2001, 187 pp.
- SAPIR, Edvard, El Lenguaje, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1984, 280 pp.
- SARTORI, Giovanni, Homo Videns, La Sociedad Teledirigida, México, Ed. Taurus, 2 ed., 2001, 205 pp.
- SHAH, Idries, Magia Oriental, Argentina Ed. Lidiun, ,1979, 190 pp.
- STUDER, Jürg, Oratoria, el Arte de Hablar, Disertar, Convencer, España, Ed. El Drac, 6 ed., 1999, 96 pp.
- WINKIN, Yves, La Nueva Comunicación, Barcelona, Ed. Kairós, 3 ed., 1990, 378 pp.
- Diccionario de Filosofía, Gerder, Barcelona. CD Room.

HEMEROGRAFÍA

- PÉREZ, Javier, David Cronenberg Examina la Naturaleza Humana, Reforma, 6 de Junio del 2003. p. 24-25.
- S/A, La Gente de México No Está Preparada Para Ver Mis Películas: Jodorowsky, Excélsior, 1 de Octubre de 1976, p. 1,6.
- GARCÍA, Angélica, Pioneros de la Escena Alternativa, Reforma, 11 de Octubre del 2001, p.6.
- HERNÁNDEZ, Jaime, El Otro Jodorowsky, Ovaciones, 8 de Enero de 1989. S/P.
- Presentación del guión de El Topo, Fábula Pánica, Organización Editorial Novaro S.A., 1970.
- PONIATOWSKA, Elena, Jodorowsky: Viví Como Artista, sin Límites Sociales, La Jornada, 9 de Junio del 2001.

REVISTAS

- *Él*, Revista Joven, Dir. James R. Foertson, Año V, Número 52, Enero de 1974, México, D.F.
- *Estudios Cinematográficos*, Dir. Mitl Valdez, Año 6, Número 19, Junio-Octubre del 2000. México, D.F.
- *G3N3RACION*, Dir. Carlos Martínez, Año 14, Número 45, 2001, México, D.F.
- *La Jornada Semanal*, Dir. Carlos Payan, Número 168, 30 de Agosto de 1992, México, D.F.
- *Opcit*, Dir. Rina Kroetzsch, Año VII, Número 73, Noviembre del 2002, México, D.F.
- *Proceso*, Dir. Rafael Rodríguez, Número 1242, 20 de Agosto del 2000, México, D.F.
- *Rolling Stone*, Dir. Benjamín Salcedo, Año 1, Número 2, 2 de Diciembre del 2002, México, D.F.
- *Boletín difundido por el INBA el 23 de Octubre del 2002.*

FUENTES ELECTRÓNICAS

- www.comminit.com/la/lasth/sld-3248.html
- www.librusa.com/entrevista_jodorowski.htm
- www.moais3.8k.com/antepasados/inca/incas.html
- <http://usuarios.lycos.es/doliresa/index-1.html>

FUENTES VIVAS

- *Alejandro Jodorowsky*