

DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

ALEXANDRO JODOROWSKY: SALTAR HACIA LA CARNE PARA ENCONTRAR LO INMATERIAL

El descentrarse para buscar el centro, la furia como llave, la indignación como método de vida:

Es terrible pensar hasta qué punto la sociedad tiene necesidad de la muerte. Para obtener trabajo, funerales, industrias, medicinas, la sociedad nos asesina. En México se ha encontrado sangre en esqueletos que tenían cuatrocientos años, y la sangre seguía viva. Si la sangre puede vivir cuatrocientos años, usted puede vivir cuatrocientos años. [...] Me doy cuenta de que durante cuarenta años no he hecho más que prepararme. Pienso que un ser humano tiene necesidad de cien años para realizarse. Y otros cien para realizar algo. Es terrible. Debemos cambiarlo todo, comenzando por uno mismo.¹

De padre ruso y madre argentina, Alejandro Jodorowsky-Prullansky nace en 1929 en Iquique, ciudad costera del norte de Chile:

Mi abuelo, que era un judío ruso, dejó su país, Ucrania, para huir de los pogroms. En lugar de dirigirse, como muchos de sus compañeros de infortunio, a los Estados Unidos, por azar se encaminó a Chile, el país más lejano de América del Sur. Al llegar fundó una pequeña fábrica de zapatos y pronto pudo lograr que su familia se le reuniera. Mi padre llegó ahí a la edad de cinco años. En el momento de la gran fiebre del oro, que hizo del norte de Chile una suerte de nueva California, cuando todos los judíos se precipitaron a la búsqueda de fortuna, mi padre siguió el movimiento y se instaló en una pequeña ciudad del norte del país donde conoció a una joven cantante de ópera, hija de un bailarín de ballet ruso. Se casaron y, después del proceso habitual, nació yo. He ahí, en pocas palabras, la historia de mi familia.²

¹ Edith Cottrell, "A Conversation with Alejandro Jodorowsky", en *Zoom*, Núm. 54, noviembre de 1973, Nueva York.

² Jacques Zimmer, "Entretien avec Alejandro Jodorowsky", en *Image et Son*, Núm. 282, marzo de 1974, París.

A los ocho años se traslada a Santiago, la capital, con sus padres y su hermana Raquel; comienza a leer con avidez: Salgari, Verne, London... Descubre también el cine:

Mi padre tenía una tienda en la calle Matucana y al lado, en San Pablo, estaba el teatro Minerva, donde se pasaban tres o cuatro películas por día. Yo me escapaba al cine. El cine era mi droga, mi manera de sobrevivir. Se sobrevive soñando. Yo sobreviví gracias a la imaginación. Sin la imaginación me habría muerto.³

Continúan las lecturas: Homero, Víctor Hugo, Lautréamont, Kafka, Breton, el encuentro con Neruda, Borges, Vallejo, Parra, Huidobro. Ingresa a la Universidad de Chile y más tarde abandona la carrera de medicina y estudia psicología y filosofía. A la vez se desempeña como payaso en un circo, bailarín y dibujante. En 1945 obtiene notoriedad al publicar sus primeros poemas; a los 16 años se dedica a las marionetas; a los 17 debuta como actor y a los 18 crea un grupo consagrado a la pantomima.

Poco después se integra a la cofradía de poetas encabezada por Nicanor Parra y Enrique Lihn (que tiene como figura tutelar a Pablo Neruda y como grandes marginales a Pablo de Rokha y Juan Emar); el grupo revive la antigua fiesta de la primavera y celebra carnavales con elementos paganos. En 1953 Jodorowsky escribe en Santiago su primera obra de teatro, *El Minotauro*, bajo los elementos de la tragedia griega pero con un coro formado por payasos. Ese mismo año viaja a París y estudia pantomima con Étienne Decroux, maestro de Marcel Marceau y Jean-Louis Barrault y estrena en Berna y Zurich el mimodrama *La máquina de oro*. En 1954 se une a la compañía de Marceau; con éste realiza giras mundiales y para él diseña algunas rutinas que luego se harán famosas, como "La jaula" y "El hacedor de máscaras"; se entrevista con Breton y el grupo surrealista; dirige a Maurice Chevalier cuando éste reasume su carrera en el Teatro de la Alham-

³ Edmundo Magaña, "Un creyente incrédulo", en *La Jornada Semanal*, Nueva época, Núm. 168, agosto 30 de 1992, México.

bra, con una orquesta dirigida por Michel Legrand en su primera presentación en público. En 1959 tiene una primera experiencia filmica al realizar un cortometraje que adapta un texto de Thomas Mann, *Las cabezas trocadas* (*Die Vertauschten Köpfe*, 1940), en versión para pantomima. El filme, cuya única copia se ha perdido, contaba con una introducción escrita por Jean Cocteau.

Los métodos plurales se suceden a lo largo de la experiencia vital pero coexisten en cada una de sus etapas: "La pantomima fue para mí un intento de búsqueda interior. Un asumir mi cadáver. Un deseo de saltar hacia la carne para encontrar lo inmaterial. Un 'caer de la piel al alma', como dice Neruda."⁴ En 1960 el grupo de Marceau visita México; Salvador Novo y Rubén Broido proponen a Jodorowsky quedarse en este país y asumir la dirección escénica. Durante esa década y los primeros años de la siguiente, Jodorowsky ha de montar más de cien obras teatrales; éstas generarán un impulso inusitado en la medida en que obligan a reformular los marcos de referencia del teatro mexicano. Tal impulso se concentra en el movimiento artístico que en febrero de 1962 Jodorowsky funda en la capital francesa en colaboración con Fernando Arrabal y Roland Topor: el Pánico, centrado en tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad.

El Pánico es la demanda de un pensamiento libre de fajas lógicas, de corsets racionales, de cepos hechos de decencia y sentido común. Es, por tanto, heredero de esa línea secreta que se entretiene en el curso de la Historia y que a lo largo de ella recibe varios nombres (por ejemplo, surrealismo). Búsqueda de la total transparencia humana, el Pánico encarna la búsqueda del *uno con todos*, del *uno en todos*. Acaso no hay meta más comprometida con el hombre y su circunstancia: "Para mí la obra artística es crear conciencia, toma de conciencia; pasar del nivel inconsciente a uno de mayor grado de despertar hasta llegar, entre todos, a una enorme conciencia."⁵ El paso inicial es el sacudimiento pero es sólo el inicial, aquel que abre camino y crea el territorio donde otros registros de la expresión puedan existir. El terror no "elimina" al humor, la simultaneidad es un sistema y no un fin.

El modelo de un teatro vivo, contemporáneo y cosmopolita había recorrido bajo diversos apelativos el siglo xx mexicano. En 1952 se intenta en México una

⁴ James R. Fortson, "Retrato 'pánico' de Alejandro Jodorowsky", en *Caballero*, Núm. 26, abril de 1969, México.

⁵ Edmundo Domínguez Aragonés, *Tres extraordinarios*, Juan Pablos Editor, México, 1980.

de estas propuestas orgánicas: el Teatro Universitario que dirige Carlos Solórzano y que se impone producir al menos uno o dos estrenos al año tanto de autores clásicos en puestas al día como de autores de vanguardia en transcripciones de alta calidad. Uno de los directores invitados es Jodorowsky, quien debuta el mismo año de su llegada —1960— con *Acto sin palabras* y *Fin de partida* de Samuel Beckett. En 1961 realiza otro montaje para el Teatro Universitario: *Penélope* de Leonora Carrington, diseñadora además de escenografía y vestuario.

El tipo de teatro que hacemos es difícil porque no sólo pone en juego la emotividad del espectador sino que provoca la aparición de conflictos enterrados en el alma de cada actor. Es por esto que los actores y el público al cabo de cierto tiempo tienen la sensibilidad a flor de piel y actúan y observan en estado de total concentración en su lucha contra los propios fantasmas, lucha que todo humano debe intentar para alcanzar su madurez.⁶

Según estimaciones de Carlos Solórzano, en 1960, para una Ciudad de México que contaba con unos tres millones de habitantes, la cantidad de público interesado en espectáculos escénicos de calidad oscilaba entre mil y mil quinientas personas. Una década más tarde, con cinco millones de habitantes en la misma ciudad, ese público era de tres mil a tres mil quinientos espectadores, cifra que permanecerá casi intacta en las décadas siguientes pese al vertiginoso aumento en la población. Hacia la época en que Jodorowsky llegó a México, el teatro exigente se hallaba tan aislado del “gran público” como lo está ahora. Sin embargo, la estrategia fue atrapar de modo agresivo esa atención y dirigirla hacia los sitios en donde actuaba la vanguardia; luego, invertir los marcos de referencia: el teatro experimental no “falla” por contar con poco público sino acierta en ello, es decir, en heredar una llamada que por fuerza es minoritaria mientras no se lleve a cabo su gran demanda, la de invertir *por fuerza* todos los marcos de referencia mayoritarios.

Moverse más allá del número de actos aceptados por lo social atrae el adjetivo “demasiado”: soberbia punible por su intento de rebasar las “limitaciones humanas”. Y sin embargo, ante otros marcos de referencia, ramificar vías de acción equivale a un solo acto unitario, continuo e integrante, centrado en la mirada y en el instante presente:

⁶ A. J., “Penélope: tragedia surrealista”, en *Diorama de la Cultura*, septiembre 17 de 1961, México.

La memoria caracteriza al ser dormido. El estado de alerta y de percepción pertenecen al despierto. Hay personas que viven exclusivamente de recuerdos. Son incapaces de estar alertas a todo lo que viene [...]. Me gustaría estar en ese estado de alerta. Dicen que el samurai prevé. En el fondo, no prevé: está alerta. El ser dormido vive en el ruido interior y el ser despierto vive en el silencio.⁷

Jodorowsky empieza a ramificar actividades: además de formar el grupo Mimos Mexicanos —y mostrar el arte de la pantomima, prácticamente desconocido en México—, funda el Teatro de Vanguardia Mexicano, compañía que lleva a la escena grandes provocaciones en busca de una confrontación casi litúrgica con el público. El escándalo responde con virulencia: *La sonata de los espectros* de Strindberg y *La ópera del orden* son clausuradas por la censura el día del estreno. Para burlarse de estas “obras de un solo día” —y en eco de las llamadas de Artaud hacia un teatro alquímico, una terapia ritual de *shock*—, el director crea los *efimeros*, precursores del *happening* y del *performance*: una serie de manifestaciones interdisciplinarias traducidas en ruptura violenta de los lugares comunes. La respuesta de la sociedad a los veintisiete *efimeros pánicos* puestos en México resulta colérica, mas ello está previsto: para atacar, el aparato social debe atender; excreando esos actos, los publicita; condenando las irreverencias, las coloca en oídos de quienes muy bien pudieran entenderlas como una forma de salud a mitad de un letargo instituido. (Lo prueban, entre otras, las obras que Julio Castillo, Juan José Gurrola y Abraham Oceransky realizarían en México durante las décadas siguientes.)

“Olvidemos el pasado. Olvidémoslo completamente. Destruyamos los museos, los templos griegos. He aquí en lo que creo.”⁸ El escándalo es inevitable ante una declaración como ésta y, no obstante, en ella el acento está colocado menos en la acción “propuesta” que en la actitud entrevista (de ahí que difiera tan diametralmente del totalitarismo que busca borrar el pasado para borrar el presente de los hombres). No se trata de una destrucción por la destrucción misma sino de una sistemática demolición de fachadas que busca el *rostro*: “[Debemos] romper los reflejos condicionados. Matar el pasado, cambiar de nombre, modificar nuestros movimientos. Limpiar la mente, limpiar el corazón, limpiar el sexo. Hacer

⁷ Brunot Solt, “Le Cabaret Mystique”, en *Terre du Ciel*, Núm. 18, mayo-junio de 1993, Lyon.

⁸ Entrevista de Edith Cottrell, *op. cit.*

un orden y trenzar sexo, corazón y mente. Ser nuevos. Cambiar todos nuestros hábitos.”⁹ Destruir el pasado comienza en el artista: él tiene como primera necesidad construir su pretérito, crear a sus precursores, tomar los hilos esenciales de la madeja y con ellos tejer la armadura que portará al salir al mundo.

De forma paralela a su desempeño escénico, Jodorowsky despliega una actividad igualmente intensa en otros territorios: unifica a los intelectuales mexicanos dispuestos a ampliar sus foros y propuestas personales; edita varios libros (*Cuentos pánicos*, *Juegos pánicos*, *Teatro pánico*) y discos (música original de sus puestas en escena); funda un grupo de músicos, Las Damas Chinas, y con ellos ofrece conciertos de “antimúsica”; crea el *comic* mexicano de ciencia-ficción (*Anibal 5*) y la primera revista consagrada en México a esta especialidad, *Crononauta*, en colaboración con René Rebetez e ilustrada por Cuevas, Gironella, Felguérez, Coen, Gas, Corzas; colabora en diversas publicaciones (entre ellas la revista *S.Nob.*, que dirige Salvador Elizondo); realiza programas radiofónicos y televisivos en los que juega con ciertos elementos de los *efimeros*.

El sacudimiento sin precedentes que provocan las puestas en escena de Jodorowsky revivifica los foros mexicanos, despierta o reformula vocaciones y replantea los términos de la relación artista-Estado. En esta época, el director llega a tener dos y hasta tres espectáculos simultáneos en cartelera; la lista de autores que lleva a la escena incluye a Arthur Schnitzler, Jean Tardieu, Strindberg, François Billeudoux, Ionesco, Arrabal, Elena Garro... Bajo su dirección, dos actores mexicanos, Narciso Busquets y Carlos Ancira, revitalizan el monólogo en dos respectivas puestas de gran resonancia: *El gorila* (adaptación del texto “Informe para la Academia” de Kafka) y *El diario de un loco* de Gogol, obra que a lo largo de las décadas alcanzó varios miles de representaciones. Hacia el final de los sesentas y el principio de los setentas Jodorowsky cierra esta etapa de su trabajo escénico en México con *Zaratustra*, *Drama Pop* y *El juego que todos jugamos*. “Si el objetivo de las otras artes es crear obras, el objetivo del teatro será cambiar directamente a los hombres. Si el teatro no es una ciencia de la vida, no es un arte.”¹⁰

En 1965 realiza, dentro del Festival de París de Libre Expresión, el efimero pánico de cuatro horas de duración *Melodrama sacramental*, un violento rito de

⁹ Rick Kleiner, Jules Siegel y Richard Ballad, “Alejandro Jodorowsky, Film Maker”, en *Penthouse*, Vol. 4, Núm. 10, junio de 1973, Nueva York.

¹⁰ A. J., “The Goal of the Theatre”, en *City Lights Journal*, Núm. 3, San Francisco, 1966.

ruptura que escribe, dirige, co-produce y actúa, y en el que denota sin la menor concesión la esencia de su credo teatral. "Creo muchísimo en la violencia artística [...]. Se necesita una violencia fría y tremenda para crearse un alma. Entonces hay que torturarse mucho, hay que trabajar mucho sobre sí mismo. Si no manejamos la violencia no podemos llegar a la liberación."¹¹ Regresa a México en 1967 y vuelve a multiplicar actividades: continúa su labor teatral; durante varios años difunde semanalmente sus *Fábulas pánicas* en un suplemento cultural bajo la forma del *comic* a color; vuelve la atención hacia el cine. El primer largometraje de Jodorowsky, *Fando y Lis*, surge en un momento en que se habla de un nuevo cine mexicano: tras el auge de los cuarentas y la grave crisis de los cincuentas y principio de los sesentas, un grupo de escritores y teóricos había impulsado la formación de cine-clubes y de una crítica especializada, así como la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y del Primer Concurso de Cine Experimental (1964), donde triunfara una cinta que de modo excepcional incursionaba en la poesía netamente filmica y que sin ese reconocimiento se hubiera diluido: *La fórmula secreta* de Rubén Gámez. En ese instante de transición y como un reto de asumir verdaderamente lo nuevo, Jodorowsky adapta a la pantalla *Fando y Lis*, la pieza de Fernando Arrabal que ya había llevado al teatro en 1961. El desafío de la cinta estalla al proyectarse en la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos en Acapulco, donde se levanta un escándalo que el director no había conseguido aun en la más atacada de sus puestas en escena. *Fando y Lis* no se estrenaría en los circuitos comerciales mexicanos sino hasta 1972.

En 1969 Jodorowsky emprende el rodaje de *El Topo*, un filme que bajo la forma del *western* contiene una compleja fábula pánica a través del Zen. Por medio de la empresa AVKO de Allen Klein (el productor de The Beatles), John Lennon compra los derechos del filme para su distribución internacional; erigida en película de culto, *El Topo* se exhibe en Nueva York durante más de doce meses consecutivos. En México, esta película da origen a uno de los movimientos más revitalizadores que ha experimentado el cine mexicano: la ambiguamente llamada "corriente esotérica" (puesto que ese término no proviene de sus integrantes), de la que forma parte un filme aparecido el mismo año, *Anticlímax* de Gelsen Gas. En 1971 esta corriente produce la mayor parte de sus títulos: *La mansión de la locura* de Juan López Moctezuma, *Pubertinaje* de

José Antonio Alcaraz y Pablo Leder, *Ángeles y querubines* de Rafael Corkidi y *Apolinar* de Julio Castillo. Cabe incluir un documental rodado en 1975: *La magia* de René Rebetez, así como los siguientes largometrajes de Corkidi (*Auandar Anapu*, 1974; *Pafnucio Santo*, 1976; *Deseos*, 1977), en los que se concentra la mirada de este artista plástico que imprimiera —como fotógrafo de todos los filmes mencionados— los elementos visuales característicos de la "corriente esotérica": una alta estilización en el encuadre, la composición y el uso de la luz, un exigente tratamiento de los espacios y los valores de la imagen. Esta corriente, menos representada por una breve lista de películas que por su impulso (la necesidad de asumir el cine como arte de contemplar y ventana a lo invisible), imprime su huella en las contadas cintas mexicanas que a lo largo de las décadas se han atrevido a una verdadera búsqueda a mitad de una crisis que parece permanente.

En 1972 Jodorowsky realiza la más ambiciosa película emprendida en México hasta ese momento: *La montaña sagrada*. El proyecto implica una serie de rupturas: un muy extenso periodo de preparación y filmación; el empleo de casi toda la capacidad laboral de los Estudios Churubusco y la rehabilitación de los Estudios Tepeyac, cerrados hacía años; un muy amplio reparto y numerosas locaciones; escándalo superlativo cuando el director rueda una secuencia en uno de los sitios de mayor religiosidad católica en la Ciudad de México... Hacia la mitad del rodaje Jodorowsky emigra a los Estados Unidos en busca de fondos para terminarlo; es Allen Klein quien se muestra dispuesto a costear el resto de la cinta. Ésta, al término del proceso de montaje a cargo de Federico Landeros, consta de diez horas de duración y sufrirá una serie de cortes determinados por los canales de distribución hasta una copia final de 150 minutos (aun ella cortada por el distribuidor en México hasta los 105 minutos). Esta versión se proyecta, como *midnight cult movie*, durante 16 meses continuos en Nueva York.

Creo en el hombre colectivo. El hombre es humanidad. En *La montaña sagrada* el héroe son doce personas; diez de ellas forman el sistema solar; dos más completan el zodiaco. Y entonces vamos a la aventura completa, como un grupo. [...] Al hablar de un hombre colectivo no quiero decir el estar con otras personas. Hablo de un hombre que siente en su interior la totalidad de lo humano, incluso aunque trabaje solo y no pida nada.¹²

Tras la distribución internacional de *El Topo* y *La montaña sagrada*, Jodorowsky se enfrasca en un proyecto de aún mayores repercusiones pese a que no llegó a realizarse: *Dunas* (inspirado en la novela de ciencia-ficción escrita por Frank Herbert), cuyo guión diseña con el dibujante Moebius (Jean Giraud). En la extensa etapa formativa, y gracias al apoyo del productor Michel Seydoux, Jodorowsky contrata a Dan O'Bannon para crear los efectos especiales, a Christopher Foss para diseñar naves fuera de los lugares comunes hollywoodenses, a H. R. Giger para esbozar ciertas escenografías, al grupo Pink Floyd para escribir e interpretar la música, e incluso a Gloria Swanson para actuar el rol de una sacerdotisa, Bene Gesserit, a Orson Welles para encarnar al barón Harkonnen y a Salvador Dalí para desempeñar el papel de Padishah, el delirante emperador de la galaxia. Hollywood inicia una campaña tendiente a sabotear el rodaje, y a la vez aprovecha esa experiencia que le muestra la posibilidad de emprender cintas de ciencia-ficción a gran escala: el único antecedente de esa magnitud, *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), estaba considerado una "curiosidad" excepcional que ningún filme podría igualar tanto en ambiciones como en éxito de taquilla. Tres años después de haberse cancelado el proyecto de *Dunas*, una "superproducción", *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), origina la "edad de oro" de ese género en su vertiente filmica. En 1979 los promotores de otra película nacida de esa tendencia, *Alien* de Ridley Scott, contratan a O'Bannon, Foss y Giger y emplean parte de los diseños que éstos realizaran para *Dunas*. A partir de una adaptación muy lejana a la de Jodorowsky, la novela de Herbert llegará a la pantalla en 1984, producida en México por Dino de Laurentis y dirigida por David Lynch.

Lo emprendido equivale ya a una culminación, del mismo modo en que culminar es generar nuevos puntos de arranque simultáneos. Sólo de modo aparente resulta contradictoria la certeza de que sumergirse en el inconsciente es el primer paso de la afinación de la conciencia:

Hay muchas formas de hablar. Usted puede gritar a una persona o hablarle muy bajo, dulcemente. Por lo común, una película habla a ciertas partes del ser humano. Solemos hacer una distinción entre la parte atlético-muscular del hombre y su vida sexual, su vida mental y su vida emocional. Yo no hablo a ninguno de esos centros en particular. Hablo desde mi inconsciente hacia el inconsciente de usted. Es otra clase de

¹¹ Entrevista de Edmundo Domínguez Aragónés, *op. cit.*

¹² Entrevista de Rick Kleiner *et al.*, *op. cit.*

lenguaje. Trato de colocar los sueños en la realidad, no la realidad en los sueños. [...] Cada uno de nosotros tiene símbolos en su inconsciente. Usted lo tiene todo en su mente. El hombre no es un creador, pero todo el tiempo está descubriendo (o podría descubrir) lo que lleva dentro.¹³

Tras la experiencia de *Dunas* Jodorowsky rechaza dos ofrecimientos: el primero, la adaptación cinematográfica de *El señor de los anillos* de Tolkien, proviene de John Lennon y Yoko Ono (aquél como productor y ésta como actriz); el segundo es la propuesta enteramente comercial, por parte de Allen Klein, de llevar a la pantalla *Historia de O*, la novela erótica de Pauline Réage. A la vez, hace frecuentes viajes a los Estados Unidos para revisar posibles proyectos filmicos que no llegaron a realizarse: *El rey del mundo*, un *thriller* para el que había contratado a Sylvia Kristel y Alain Delon; *Rael*, libreto que escribe en colaboración con Peter Gabriel, entonces vocalista del conjunto de rock Genesis, basado en la ópera-rock de este grupo, *The Lamb Lies Down on Broadway*. En 1980 dirige en la India *Tusk*, con producción francesa y basada en la novela *Poo Lorn the Elephant* de Reginald Campbell; el productor retiene nueve décimas partes del presupuesto prometido al cineasta y edita la versión final sin el consentimiento de éste: un recurrente episodio en la historia del cine, también sufrido por David Lynch en su transcripción de *Dunas*.

Jodorowsky se instala definitivamente en París, donde publica una reunión de cuentos pánicos, *Les Araignées sans Mémoire*.¹⁴ Se consagra además a la escritura de varias series de *comics* de ciencia-ficción con elementos esotéricos que esa misma editorial parisina difunde en lujosos volúmenes de gran tiraje; el dibujo queda a cargo de artistas de diversas nacionalidades: Moebius, Arno, Sylvio Cadelo, Zoran Janjetov, Georges Bess, Jean-Jacques Chaubin, Katsushiro Ootomo, Jean-Claude Gal, Juan Giménez, François Boucq, Víctor de la Fuente... La frecuencia y prolijidad de esta producción —publica un volumen cada tres meses y afirma tener contratos al menos por diez años— responden a su demanda: estos libros de “bande dessinée” de colección son pronto traducidos a más de diez lenguas. De modo paralelo crea en la capital francesa una escuela, a la que irónicamente bautiza como “Cabaret Místico” y que combina ciertos aspectos

del psicoanálisis con una revisión profunda de la lectura del Tarot. Publica uno de los ensayos más completos sobre el tema: *Ancien Tarot de Marseille ou L'Art du Tarot*.¹⁵

En 1989 retorna a México para rodar su quinta película, *Santa Sangre*, una coproducción italo-mexicana. El filme se estrena en la sección oficial del festival de Cannes y obtiene el Gran Premio del Festival de París del Filme Fantástico. El reconocimiento internacional ganado por la cinta abre para Jodorowsky los canales filmicos: en 1990 rueda en Inglaterra su sexto largometraje, *The Rainbow Thief (El ladrón del arcoiris)*, con actuaciones de Peter O'Toole, Omar Shariff y Christopher Lee. En París se consagra a la escritura de *comics*, las lecturas del Tarot, las conferencias y cursos sobre lo que llama *psicogenealogía* y *psicomagia*. En 1984 la editorial parisina Flammarion le había editado una novela, *Le paradis des perroquets*, primera parte de una trilogía; escrita originalmente en español, sólo hasta 1991 es publicada por Hachette en Sudamérica con su título original: *El loro de siete lenguas*. En 1992 la misma Hachette edita en Santiago de Chile otra novela de Jodorowsky, *Donde mejor canta un pájaro* (publicada en 1993 por Planeta en México y en 1994 por Seix Barral en Barcelona), tercera parte de esa trilogía que se complementa con *Las ansias carnívoras de la nada* (1991; la versión francesa, aparecida ya en 1988, lleva por título *Enquête sur un chemin de terre*).

Los proyectos cinematográficos que Jodorowsky menciona con más frecuencia son *Los hijos de El Topo* (continuación de la historia original), *La loca del Sagrado Corazón*, *Juan Solo y Perdido en la Ciudad Luz*; algunos de ellos serían filmados en México. En 1994 recibe un encargo póstumo de Federico Fellini: la dirección de un libreto escrito por el director italiano, *Viaje a Tulum*, cuyo rodaje se llevaría a cabo íntegramente en tierra mexicana. En este guión, Fellini relata el viaje que hizo por la selva yucateca acompañando a Carlos Castaneda, que preparaba una tesis doctoral sobre las propiedades de las plantas psicotrópicas. En el transcurso de esta experiencia, el autor de *8 1/2* diseñó el esquema de un guión cinematográfico basado en la búsqueda de los misterios de los hechiceros mayas y de la sabiduría tolteca. Aunque más tarde Fellini anunció en Roma que no realizaría el proyecto, al parecer no lo abandonó del todo: al heredar el guión

cinematográfico a Jodorowsky, le encomienda un arduo desafío no sólo por las ineludibles referencias (una, visual, al mundo felliniano; otra, temática, al mundo de Castaneda) sino por la irreplicable conjunción que le dio origen: “Me parecía en verdad una bella historia”, declaraba Fellini, “fascinante y sugestiva por su misma indescifrabilidad. Era una película que no se parecía a ninguna otra.”¹⁶

De igual manera que la suma de luz y oscuridad es luz en sí misma, la convivencia de construcción y destrucción, serenidad y furia, delicadeza y violencia, apunta a un proceso depurativo en el que sin embargo sus etapas son simultáneas.

La *menorah* judía con sus nueve ramas es un símbolo de las diferentes épocas en la vida de un hombre. Nacemos con un pequeño tronco de árbol y cortamos una rama, la que muere al cumplirse siete años. Entonces nace otra rama. Pero la sociedad nos acostumbra a creer que debemos romper la vieja rama cuando brota la nueva. De ese modo seguimos arrancándolas: rompemos la infancia y nos convertimos en adolescentes; cortamos la rama de la juventud y nos hacemos hombres; arrancamos la de la madurez y nos transformamos en ancianos. Así que nuestra *menorah* termina con una sola rama: todas las demás han sido rotas. Creo que un hombre verdadero nunca debe trozar sus ramas: debe conservarlas y ser niño, adolescente, adulto, anciano, al mismo tiempo. Así, cuando alcanza la vejez posee todas las etapas de su vida. Ése es el momento en que se hace intemporal.¹⁷

La conciencia es sinónimo del agua, en tanto ninguna forma le es *exclusiva*; del aire, puesto que sabe moverse en todas las velocidades y asimismo en la quietud; de la tierra, ya que sustenta, reconoce y vuela con toda raíz; del fuego, porque únicamente existe en la ininterrumpida herencia de la indignación. ■

¹⁶ Federico Fellini, *Viaggio a Tulum* (versión en *comic* dibujada por Milo Manara), Rizzoli Libri/Casterman, Milán/Bruselas, 1990.

¹⁷ Ira Cohen, Steve Roday, Ross Firestone, Marty Topp, Susan Sedgwick y Stefan Bright, “Conversations with Jodorowsky”, en *El Topo. A Book of the Film by Alexandro Jodorowsky*, Douglas Book Corporation, Nueva York, 1971; Calder & Boyars, Londres, 1974.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Les Humanoïdes Associés, París, 1980.

¹⁵ Flammarion, Grimaud/France-Cartes, París, 1983.