

UCUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

Análisis de la violencia física y simbólica en la filmografía de Alejandro Jodorowsky
mediante el ensayo audiovisual *Cuerpo y carne*

Trabajo de graduación previo a la obtención
del título de Licenciada en Cine y Audiovisuales

Autora

Samantha Alicia Maldonado Ordóñez

CI: 0107628810

Correo electrónico: samanthalicia.99@gmail.com

Tutor

Magíster Álvaro Sebastián Neira Molina

CI: 0301814216

Cuenca-Ecuador

05-enero-2023

Resumen:

El presente estudio analiza la representación de elementos de violencia física y simbólica en la filmografía de Alejandro Jodorowsky que, al utilizar un lenguaje cinematográfico surrealista, onírico y performático, favorece la identificación de diversidad de contenidos de simbología intrínseca así como acciones físicas violentas invisibilizadas en el imaginario colectivo, a fin de realizar el cortometraje de ensayo audiovisual titulado *Cuerpo y carne*. A través de tres películas de la filmografía de Jodorowsky: *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *Santa Sangre* (1989); se pretende observar, estudiar y analizar sus imágenes para plasmarlas en una nueva obra audiovisual que contemple los patrones de violencia tanto física como simbólica, es decir, se apuesta al ensayo audiovisual como herramienta cinematográfica de análisis y expresión autoral.

Palabras clave: Ensayo audiovisual *Cuerpo y carne*. Violencia física. Violencia simbólica. Alejandro Jodorowsky.

Abstract:

This study analyzes the representation of elements of physical and symbolic violence in Alejandro Jodorowsky's filmography. By using a surrealist, oneiric and performative cinematographic language, his filmography favors intrinsic symbolic content as well as violent physical actions made invisible in the collective imaginary. The audiovisual essay short film entitled *Cuerpo y carne (Body and flesh)* analyzes, observes and studies the images of three films from Jodorowsky's filmography: *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) and *Santa Sangre* (1989); in order to capture them in new audiovisual work that contemplates the patterns of both physical and symbolic violence. In other words, the audiovisual essay is used as a cinematographic tool of analysis and authorial expression.

Keywords: Audiovisual essay *Cuerpo y carne*. Physical violence. Symbolic violence. Alejandro Jodorowsky.

Índice

Resumen	2
Abstract	3
Dedicatoria	8
Agradecimientos	9
Introducción	10
Capítulo primero	15
Ensayo audiovisual, violencia física y simbólica	15
1. Antecedentes	15
2. Ensayo audiovisual como género cinematográfico	19
2.1. <i>La Herencia de Marker</i>	21
2.2. <i>Resignificar la imagen y el sonido</i>	23
3. La violencia física como recurso narrativo	25
3.1. <i>Violencia física en el cine</i>	26
4. Violencia simbólica a través de Pierre Bourdieu	29
4.2. <i>Violencia simbólica en el cine</i>	30
5. Metodología	32
4.2. <i>Metodología específica del análisis filmico</i>	35
Capítulo segundo	38
Análisis de las películas de Alejandro Jodorowsky	38
1. Antecedentes del cine de Jodorowsky	38
2. <i>Fando y Lis</i> (1968)	40

2.1.	<i>Ficha Técnica</i>	40
2.2.	<i>La búsqueda de la felicidad</i>	40
2.3.	<i>Violencia física</i>	42
2.4.	<i>Violencia Simbólica</i>	43
3.	<i>El Topo (1970)</i>	46
3.1.	<i>Ficha técnica</i>	46
3.2.	<i>La búsqueda de la iluminación</i>	46
3.3.	<i>Violencia física</i>	48
3.4.	<i>Violencia Simbólica</i>	50
4.	<i>Santa Sangre (1989)</i>	52
4.1.	<i>Ficha Técnica</i>	52
4.2.	<i>La búsqueda de la sanación</i>	52
4.3.	<i>Violencia física</i>	53
4.4.	<i>Violencia Simbólica</i>	55
Capítulo tercero		59
Propuesta y realización del ensayo audiovisual <i>Cuerpo y Carne</i>		59
1.	Ensayo audiovisual <i>Cuerpo y carne</i>	60
2.	Base conceptual	62
2.1.	<i>La poesía como complemento al discurso</i>	65
Recomendaciones y conclusiones		67
Bibliografía		69
Filmografía		72

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Samantha Alicia Maldonado Ordóñez, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación *"Análisis de la violencia física y simbólica en la filmografía de Alejandro Jodorowsky mediante el ensayo audiovisual Cuerpo y carne"*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 05 de enero de 2023



Samantha Alicia Maldonado Ordóñez

CI: 0107628810

Cláusula de Propiedad Intelectual

Samantha Alicia Maldonado Ordóñez, autora del trabajo de titulación *Análisis de la violencia física y simbólica en la filmografía de Alejandro Jodorowsky mediante el ensayo audiovisual *Cuerpo y carne**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autoras/es.

Cuenca, 05 de enero de 2023



Samantha Alicia Maldonado Ordóñez

CI: 0107628810

DEDICATORIA

Al arte, por mover lo más profundo de mi ser.

AGRADECIMIENTOS

A Sofia y Dany, por creer en mí y apoyarme en todo momento.

A mis maestros, por sembrar en mí el amor profundo al cine.

A la vida y a la energía que me llevó por este camino.

A mis amigos, por su cariño infinito.

Introducción

La presente investigación titulada *Análisis de la violencia física y simbólica en la filmografía de Alejandro Jodorowsky mediante el ensayo audiovisual Cuerpo y carne*, pretende identificar los elementos de violencia, intrínsecamente metaforizados en tres películas de Jodorowsky, a partir de la realización de un ensayo audiovisual que muestre la forma de representación de las violencias física y simbólica en algunas escenas de estas películas.

En el cine contemporáneo, surrealista, realista o hasta naturalista, las diferentes formas de violencia se han manifestado de muchas maneras; así, tenemos películas como: *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa; *Satanás* (2007), de Andrés Baiz; e *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé que, conducidas a un realismo sucio, exponen la violencia en todos sus aspectos; *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, la cual también expone actos violentos a través del surrealismo y la metáfora. Además, en estudios sobre la violencia en el cine se han encontrado textos como: *Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación* (2019), de Asun Bernáñez, *Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano* (2016), de Luisa Fernanda Muñoz Rodríguez, y *Mujer, violencia y cine: la agresión masculina como estrategia narrativa* (2015), de Coral Morera Hernández.

La perspectiva y los fines de estos estudios netamente teóricos difieren de la presente propuesta que tendrá un uso, más bien práctico. En este sentido, se plantea la siguiente pregunta que guiará esta investigación: ¿Cuáles son los elementos intrínsecos de violencia física y simbólica presentes en la filmografía de Alejandro Jodorowsky, que pueden ser evidenciados a través de la realización de un ensayo audiovisual?

En la sociedad, la violencia, tanto física como simbólica, se ha reproducido de manera constante. En el cine, de manera general, se ha estimulado y normalizado la violencia sobre el sujeto femenino y la entidad animal. En el caso de la filmografía de Alejandro Jodorowsky, es posible identificar de manera analítica, elementos de violencia física donde las heridas sobre el cuerpo y la carne y la manera en la que se ejerce el poder sobre ellos, han sido profusamente dramatizados, y en donde, de manera singular, mujeres y animales, son los que se presentan mayormente vulnerados. Así, cuestiona en Jodorowsky la hipersexualización de la mujer, la violencia que se ejerce sobre ella, hecho que sucede no solo en el argumento del filme, sino también en el proceso actoral que llega a resultar una experiencia traumática. En este sentido, también se habla de la simbología y de la imponencia de significados en la pantalla a través de las películas performáticas de Jodorowsky. Todos estos elementos serán expuestos en el ensayo audiovisual *Cuerpo y carne* que desarrolla, a través de la yuxtaposición de planos, un universo surrealista que utiliza a la carne como capital, donde se expone la violencia física, pero también simbólica que se ejerce sobre los cuerpos vulnerados, la relación de poder entre sujetos que, si bien se lo representa de una manera metafórica y con un amplio subtexto, no dejan de ser cuerpos cosificados y utilizados como capital.

Como punto de partida para este estudio, se ha realizado una detenida búsqueda en el repositorio institucional de la Universidad de Cuenca, pero no se han hallado investigaciones acerca de la violencia simbólica presentada en el cine como tal; tampoco se han encontrado investigaciones que aborden el ensayo audiovisual como género cinematográfico, y mucho menos de este, con relación a la violencia en general. Sin embargo, sobre los estudios de violencia en el cine, se pudo encontrar que, en la Universidad San Pablo, en el año 2007, Juan Orellana Gutiérrez de Terán presenta el artículo *Cine y Violencia*, en el que aborda distintas formas de violencia que se han presentado en el cine. Por otra parte, en cuanto a investigaciones sobre el género cinematográfico del ensayo audiovisual, en el año 2011, en la Universidad Javeriana, Verónica Cuello Blanco efectúa el proyecto de grado *Ensayo sobre el ensayo*

audiovisual, en el cual desarrolla una reflexión sobre el género ensayístico audiovisual y literario. Así también, en el año 2020, en la Universidad Tecnológica Israel, Romina Vera presenta su proyecto de grado *Ensayo audiovisual sobre el uso estereotipado de las mujeres en los spots televisivos publicitarios* en el cual aborda, la cosificación del cuerpo femenino en la publicidad audiovisual.

La importancia de analizar los elementos de violencia física y simbólica, en cualquier escenario, es un tema que promueve la crítica, el cuestionamiento y la sensibilización de sus protagonistas. El ejercicio de análisis de los filmes de Jodorowsky cobra relevancia, por un lado, desde el cine y desde la práctica profesional; pero, por otro, tiene sentido desde las prácticas comparadas; es decir, en este caso, cómo el cine afecta a la sociedad. Es por ello, que se hace necesario analizar los elementos de violencia intrínsecos en la filmografía de Alejandro Jodorowsky a partir de un ensayo audiovisual que pueda problematizar y comentar esa realidad dramatizada por un respetado cineasta de culto. Sin duda, con esta investigación y la elaboración del ensayo audiovisual se dará un aporte teórico significativo a la Carrera de cine en la Universidad de Cuenca, y uno de carácter práctico que pretende engrosar el debate y análisis sobre estos temas en el país.

El objetivo general de esta investigación pretende fundamentar la violencia física y simbólica, y el género ensayo audiovisual para realizar el cortometraje de ensayo audiovisual titulado *Cuerpo y carne*. A partir de este, los objetivos específicos se basan en conocer y definir los rasgos del género ensayo audiovisual. En segundo plano, se pretende identificar los elementos de violencia simbólica en las obras: *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *Santa Sangre* (1989), de Alejandro Jodorowsky; para proceder, finalmente, a realizar el ensayo audiovisual *Cuerpo y carne* sobre la base teórica y analítica de los objetivos anteriores. Coherentemente con lo anterior, los contenidos de este estudio se dividirán de la siguiente manera: CAPÍTULO I.- Ensayo audiovisual, violencia física, violencia simbólica; CAPÍTULO II.-Análisis de las películas de

Alejandro Jodorowsky; y CAPÍTULO III.- Realización del cortometraje *Cuerpo y carne*; y CONCLUSIONES.

Los conceptos que interesan en esta investigación son los de ensayo audiovisual y violencia física y simbólica. Para ello, se comienza por definir el concepto de *Ensayo Audiovisual*. En el 2020, Romina Vera presenta su monografía *Ensayo audiovisual sobre el uso estereotipado de las mujeres en los spots televisivos publicitarios*, citando a Godard (1968), en la cual expone acerca del ensayo audiovisual como una postura autoral. De esta manera, también es necesario contextualizar y hablar del surgimiento del ensayo audiovisual, así como el aporte de cineastas con trayectoria que han dejado un legado. En el año 2016, David Montero en su investigación *LA HERENCIA DE MONTAIGNE. TRAYECTOS POSIBLES PARA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ENSAYO CINEMATOGRAFICO* expone acerca de diversos autores que han introducido el ensayo audiovisual al cine.

En cuanto al concepto de violencia, en el año 2002, la Organización Mundial de la Salud (OMS), la define con base en la utilización deliberada de la fuerza y/o el poder. Al concientizar la existencia de varios tipos de violencia, nos centramos específicamente en la violencia simbólica, comenzando por definir su concepto. El teórico que utiliza por primera vez la terminología *violencia simbólica* es Pierre Bourdieu, sobre quien, en el año 2009, Wilmar Peña analiza a través de su artículo *La violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder*. Finalmente, Mónica Calderone, en su investigación *Sobre la violencia simbólica en Pierre Bourdieu* (2019), aborda la violencia simbólica a través del fenómeno de denominación en las relaciones sociales. En este sentido, para comprender de una manera práctica estos conceptos, es preciso analizar las películas que formarán parte de la presente investigación, las cuales serán particularmente tres: *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *Santa Sangre* (1989), del cineasta Alejandro Jodorowsky.

Para alcanzar los objetivos propuestos en este estudio se estima que la metodología (y sus principios epistemológicos) óptimos para la creación y práctica cinematográficas es la llamada “investigación/creación”, la cual es una metodología cualitativa, operativa para creadores de cine, basada en la teoría cinematográfica y la experiencia artística, con vistas a la aplicación práctica, es decir, a la creación de un producto artístico, audiovisual en este caso; que a la vez conjuga la experiencia subjetiva del creador/cineasta con la investigación teórica y filmográfica, el saber con el hacer. Por ello, se asume la investigación *desde y para* las artes, o basada en la práctica artística (Hernández Hernández, 2006, 13, 19 y 29; 2015; Carreño, 2014) como una indagación *en* el ámbito del cine y los audiovisuales, la cual señala un “proceso” metódico que rige la creación estética y que comprende tres fases: teorización, análisis filmico y aplicación. En este sentido, el proceso metodológico que seguirá esta investigación comprende tres fases: primera, la búsqueda bibliográfica que ayudará a construir los antecedentes, el marco teórico, los referentes filmicos y el marco metodológico, que se hará en fuentes primarias y siguiendo las técnicas de lectura y escritura académicas; la segunda comprenderá el análisis de los referentes filmicos que sustentarán esta propuesta, análisis que se hará en atención al tema y la especialidad que ocupará en la realización; y la tercera, se basará en el desarrollo de la propuesta de ensayo audiovisual *Cuerpo y carne* a través de la técnica narrativa llamada *found footage*, la cual se desarrollará a partir de la filmografía de Alejandro Jodorowsky para la creación de la nueva obra audiovisual que contemple los elementos analizados desde una postura autoral, para así, finalmente continuar con la discusión de sus resultados, logros y dificultades.

Capítulo primero

Ensayo audiovisual, violencia física y simbólica

Este primer capítulo aborda los antecedentes y/o trabajos previos realizados, que tienen relación directa o indirecta con el objeto de estudio de esta investigación. Inicialmente, se procede a desarrollar un recorrido histórico de la violencia en el ámbito cinematográfico enfocado principalmente, en la violencia física y simbólica, comprendida por fuentes primarias de lectura. Posteriormente, se contempla una breve genealogía de la evolución del ensayo audiovisual hasta su constitución como género cinematográfico y sus diferentes denominaciones que proponen una reflexión desde la postura autoral, para finalmente exponer la metodología de investigación bibliográfica, con el fin de fundamentar y esclarecer los conceptos en los que se basa esta investigación, que servirán para identificarlos en el análisis de las películas.

Antecedentes

La violencia, tanto física como simbólica, ha estado presente desde el cine primitivo, en el contexto silente y cuando apenas se estaba iniciando la ficción. *The Great Train Robbery* (1903), dirigida por Edwin S. Porter, es considerada la primera película de acción y del género *western*. En ella podemos hallar las primeras acciones violentas del cine a través de disparos, golpes y secuestros. Una década después, D. W. Griffith presenta *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), películas icónicas del cine que, basadas en hechos históricos, relatan acontecimientos de guerra

civil y protesta social. Como bien exponen Elisa Hormazábal y Marielisa Palacios (2006):

El cine se gesta en un contexto belicoso, ya que en él se comienzan a generar las bases de las dos grandes guerras mundiales. El desfase entre las mutaciones tecnológicas y científicas (la aviación, el automóvil, la electricidad, etc.), las conquistas materiales y los problemas entre pueblos y naciones generan un ambiente particular, donde todos los contemporáneos de este principio de siglo son reflejo de las crisis que fragmentan a las sociedades europeas. (p. 76).

Hablando del nacimiento del cine previo a dos enormes conflictos mundiales, se presentan aquellas películas que giran en torno a los hechos que iban sucediendo en la vida real basándose en situaciones sociales, económicas y políticas. Juan Orellana, (2012) afirma: “El mismo Griffith, en obras más sociales, como *La culpa ajena* (1919), retrata escenas de violencia doméstica con el fin de denunciar las consecuencias del alcoholismo” (p. 93). Más adelante, aparecen nuevos géneros cinematográficos que intensifican este concepto de violencia, si bien, volviéndolo más ficcional y menos histórico, pero con mayores escenas explícitas de violencia física y simbólica. De esta manera surge el cine de *gangsters* en los años 20, el cual tenía la particularidad de concebir la violencia a base de su glorificación y, por supuesto, esto supuso la censura de varias películas en un comienzo. De esta manera comienzan a surgir nuevas perspectivas de representación en el cine; es el caso de Pier Paolo Pasolini, quien en el año 1975 realiza una de las películas (pese ser adaptación literaria) más crudas de la historia del cine: *Saló o los 120 días de Sodoma*, cinta que va en contra de todo lo establecido por el mundo, en la cual cuerpos humanos son sometidos a dolor y sufrimiento, tanto físico como psicológico para satisfacer deseos sexuales. Es así que, en su texto, Hormazábal y Palacios, en el 2006, sobre las formas de violencia en el cine, acotan:

Si bien toda la cinematografía contiene violencia de una u otra manera, las formas de mostrar esta violencia han ido cambiando según los tiempos, adecuándose a los diversos

estilos y géneros que han surgido a través de la historia del cine y que la han incluido en mayor o menor grado dentro de su narrativa. Independientemente del estilo cinematográfico, la violencia se mostraba a través de un tipo de relato que oponía individuos o grupos, con momentos violentos que acompañaban una evolución más o menos trágica. (p. 76).

Es por ello que es preciso ubicarnos en nuestra propia realidad, en un contexto latinoamericano en el cual encontramos películas referenciales que han retratado, a partir del realismo, muchas veces volcado hacia un realismo sucio, la violencia como un símbolo de autorrepresentación. *Amores perros* (2000), película mexicana dirigida por Alejandro González, retrata una cruda historia y muy importante para nuestra investigación, ya que la violencia física ejercida no solamente se aplica entre personas, sino hacia demás cuerpos vulnerados, como son los de los perros. Así también, en el año 2002, Gaspar Noé realiza *Irreversible*, película que juega con el morbo del espectador a través de la violencia, poniendo a prueba sus límites éticos. Esta película, en cambio, expone la violencia de género a través de la cosificación del cuerpo de la mujer. Basándose en esto, Carolina Albuquerque (2020) expone:

Con respecto a la violencia de género, es indiscutible destacar el cine como un vehículo instrumental y producto cultural que tiene el deber de actuar, denunciar y aludir a problemas sociales, así como promover cambios sociales. La representación de la violencia de género en las películas, particularmente contra mujeres indígenas y discapacitadas, debe aludir, concienciar y dar notoriedad a la corriente lacra social producida por la violencia de género. (p. 17).

De igual manera, en el año 2002 se presenta la película brasileña *Ciudad de Dios*, una adaptación literaria dirigida por Fernando Meirelles la cual retrata los violentos enfrentamientos entre pandilleros que buscan liderar una de las zonas de su ciudad. Esta película es importante, no solo por la violencia física explícita ella, sino porque, al utilizar niños se hace presente la violencia simbólica a través de alegorías e

imponencia de significados que se vuelven duros no solamente para el espectador, sino para los niños que personifican estas conductas.

Finalmente, se puede decir que otra película fundamental para el cine latinoamericano es *Satanás* (2007), realizada por el colombiano Andrés Baíz, la cual, a través de un relato coral, combina historias de dolor y maldad, nuevamente reflejándose en el realismo, con escenas difíciles de ver que tratan temas de asesinato, pedofilia, religión y sexualidad enmarcadas en el contexto de violencia física.

El estudio que se abordará será con base a la propuesta de realización del ensayo audiovisual; para ello, estimo prudente la realización, también, de una breve genealogía por este particular género cinematográfico. Pues bien, para empezar es preciso aclarar que el género ensayístico del cine, refiere y nace primordialmente del ensayo literario. En 1940, Hans Richter identifica el film-ensayo como una práctica que surgía del cine documental. Richter propuso a este género como un cine intelectual y emocional que buscaba imágenes para representar conceptos mentales. (Catalá, 2019, p.14). Sin embargo, esta definición resultó muy ambigua, debido a que el cine experimental tenía un concepto muy similar.

Durante esa década el cine ensayo se fue consolidando cada vez más, tomando una forma más definida a través de cineastas como Welles, Farocki, Godard, etc. Es entonces, en 1958, cuando André Bazin atribuye el término ensayo cinematográfico a partir del estreno del largometraje *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (Álvarez, 2019, p. 237), documental que fue una innovación en el mundo del cine, debido a su peculiar manera de montar imágenes reales y animadas y cuestionarlas a través de la narración. A partir de esta visión de Marker por la reflexión de las imágenes hizo que se vuelva un gran precursor del género ensayístico con obras posteriores como: *Le Joli Mai* (1961), y *El fondo del aire es rojo* (1977), las cuales, a través de la experimentación de imágenes de archivo y propias, desarrollan una reflexión significativa del mundo y marcan su diferenciación con el género experimental.

En el contexto latinoamericano actual está presente María Luisa Bemberg, una de las precursoras en romper los esquemas tradicionales respecto a la creación de obras cinematográficas y dar lugar a la exploración de obras enfocadas en el ensayo audiovisual, género que lo define como una reflexión del mundo mediante el cual se genera un discurso que se encuentran en primera persona y que se conduce por la palabra, que se encuentra asociada a un conjunto de técnicas propias del cine.

Ensayo audiovisual como género cinematográfico

Aunque resulta complicado acertar con una definición específica del ensayo audiovisual, pues aún no se logra llegar a un acuerdo consolidado para su concepto, se puede entender que, más allá de ser un cine de pensamiento, es un cine a través del cual se piensa. (Catalá, 2019, p. 16). Es así que, desde la primera utilización de su término por André Bazin, en 1958 (Álvarez, 2019, p. 239), ha sido un género poco estudiado con relación a los demás existentes debido a su complejidad discursiva y subjetividad autoral. El género ensayístico propone una resignificación de imágenes y sonidos a través de la mirada de su realizador. Joseph M. Catalá (2007), expresa “(...) se trata de un anti-género, ya que no tan sólo no tiene normas, ni parámetros, sino que su especialidad consiste en evitarlas” (p. 97). Pero, si se trata de un antigénero que no tiene normas, entonces, ¿cómo se puede determinarlo?. Para ello, se toma como base *El ensayo como forma*, texto escrito por el teórico Theodor Adorno, quien se refiere acerca del ensayo:

El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tapparlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagonístico de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido. (1962, p. 27).

Si se trata de una realidad discontinua y una lógica subjetiva, entonces se habla de un material audiovisual totalmente particular que se basa en el análisis de un conflicto de acuerdo a la cosmovisión de quien lo realiza y lo que se pretende exponer con ello. “Se dice que el ensayo es en gran medida un ejercicio de autorretrato.” (Catalá, 2020, p.19). En efecto, el ensayo va más allá de una forma propia de expresión, sino que habla insondablemente del autor, de cómo él se refleja en el mundo ante una situación determinada. A propósito, en el 2020, Romina Vera, citando a Godard (1968), expone:

El ensayo audiovisual se constituye como uno de los géneros cinematográficos mediante el cual se construye una reflexión significativa sobre el mundo, transformando toda clase de materiales naturales o simulados por actores y escenarios artificiales, que permiten contar una experiencia de vida y pensamiento, desde la óptica de un realizador. (p. 12).

El ensayo audiovisual, entonces, se ubica en el terreno de la realidad, es decir, se basa en una experiencia real que, a pesar de su modo particular de comprenderse y muchas veces ser algo complejo, reflexiona prudentemente sobre un tema palpable que busca descubrirse como verdadero. “Pues el ensayo es la forma por excelencia del pensamiento en lo que este tiene de indeterminado, de proceso en marcha hacia un objetivo que muchos ensayistas llaman verdad” (Mattoni, 2001, p. 11). Es así pues, para la realización de un ensayo audiovisual es oportuno jugar con la deconstrucción ilimitada de significados y la apropiación de conceptos que solo se pueden llevar a cabo a partir de su propia reflexión y subjetividad autoral. Catalá (2019) enfatiza el hecho de que lo último que la inteligencia artificial conseguirá, si lo logra, será reproducir un ensayo filmico o literario.

El cine ensayístico, sin duda, aumenta expresividad de la imagen y del sonido y se transforma, ya no solamente en una imagen *leída*, como propone Eisenstein, sino como un canal de emociones que se transmiten desde el objeto visualizado hacia el sujeto que lo contempla. En este sentido, Deleuze (1987) habla de que “si la

imagen-movimiento es ya percepción, la imagen-percepción será percepción de percepción”. (p. 52). Esta percepción es, precisamente, la que se genera por el sujeto quien realiza el ensayo y la percepción de esta percepción se da por el ojo que lo mira desde afuera, es decir, las imágenes y sonidos ya no solo expresan emociones determinadas sino pensamientos acerca de estas emociones.

La herencia de Marker

Desde la década de los cincuenta, cuando Chris Marker revoluciona al cine a través de la introducción de nuevas narrativas de documental, trae a sus films una noción absolutamente nueva del montaje y del significado de las imágenes frente al sonido, Mercedes Álvarez (2019), hablando de los orígenes del ensayo audiovisual, expone: “En *Lettre de Sibérie* el resultado fue un documental que no se parecía a ninguno de los realizados por anteriores viajeros franceses, una superposición de imágenes filmadas por él mismo [...]” (p. 238). Pues en la película tiene una peculiar narrativa en primera persona con una poética *voz en off* que se desarrolla entre el humor y la ironía, pero también se fragmenta en tres partes que oscilan entre la realidad palpable y la, bien lograda, metáfora. Sin duda, es un sorprendente ejemplo de una obra audiovisual ensayística con una construcción cinematográfica a partir de elementos extraídos y procesados de las fuentes más diversas con la finalidad de lograr una resignificación y apropiación de las imágenes obtenidas. En base a la obra de Marker, Ortega & Weinrichter, exponen:

Si el ensayo constituye la forma por la que el sujeto se introduce en el objeto, algo sustancial en el arte pero prohibido en la ciencia, se impone preguntarse qué transformaciones sufre el objeto en estas circunstancias y qué significado tienen estas transformaciones en su estatus de objeto. (p.11).

Si bien es cierto, al hablar de ensayo estamos frente a un objeto que debe ser cuestionado y valorado por el sujeto, como ya se mencionó anteriormente, se trata de la

percepción misma de la del pensamiento del autor que la realiza y la resignificación que obtiene a partir de un discurso determinado. “Resulta cuando menos paradójico que, siendo Chris Marker quien introduce de forma más incisiva en la retórica cinematográfica la presencia del sujeto en primera persona, su figura de autor sea perennemente postergada, tanto fuera como dentro de la pantalla.” (Ortega & Weinrichter, 2006, p. 1). Es así que, hablamos de Marker como una figura autoral que, si bien es relevante y determinante dentro de sus obras audiovisuales, no se muestra imponente, ni mucho menos dominante.

Figura 1

Fotograma de *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker



Nota. Primer ensayo audiovisual del cine.

Marker trabaja oscilando en los diversos tipos de narración, empezando por primera persona, tercera y hasta segunda. Sin embargo, cada una de estas decisiones fueron muy bien logradas en base de lo que Marker necesita expresar de manera autoral. “En Marker se promueve una singular separación entre aquello de lo que habla la voz enunciativa, o las voces en la que ésta se desdobla, y lo que muestran las imágenes.” (Ortega & Weinrichter, 2006, p. 12). En este sentido, ya se puede hablar de una marca autoral definida, pues Marker siempre utilizó el recurso narrativo de la voz para complementar, pero, sobre todo, para deconstruir y resignificar las imágenes que presentaba. “Marker es uno de los cineastas que más lejos ha llevado la interrogación de la voz narrativa, una voz literaria que no se cansa de explorar posibilidades.” (Peydró, 2019, p. 255). Es por ello que, para esta investigación es clave mantener el legado de Marker presente en cuanto refiere a la exploración de todas posibilidades de realizar un ensayo audiovisual autoral.

Resignificar la imagen y el sonido

La imagen y el sonido son los elementos claves para generar un significado determinado en el cine. Ambos se complementan para lograr conjugar emociones y características determinadas por el realizador. Pero no siempre fue así, es a partir de Marker, donde el sonido recién formaría un nuevo espacio en el que se incluiría todo lo demás, obligando al espectador aplicar sobre la imagen lo que había recibido por el oído. (Ortega & Weinrichter, 2006, p. 10). Sin bien, anteriormente, el sonido era un simple complemento que confirmaba lo que se podía percibir visualmente, Marker cambia el sentido a esto y le da un mayor protagonismo al sonido para que, a partir de este, se pueda tener una interpretación intelectual de la imagen.

Es en el cine ensayo donde estos elementos exploran diversas formas de expresarse entre sí, de lograr complementarse para evocar pensamientos y sensaciones mucho más complejas y enriquecedoras. Sin embargo, es importante entender que el

sonido condiciona a la imagen por el simple hecho de ser más comprensible y familiar ante nuestra realidad auditiva. En este sentido, Catalá (2019), expresa:

Es mucho más fácil escuchar una voz que ver una imagen. En un discurso, todas las cualidades y características de una voz nos llega a través de su argumentación, es ésta la que nos mantiene unidos a ella, la que mantiene nuestra atención por encima de todas las cuestiones formales y emocionales que la transportan. Por el contrario, la imagen se esconde tras sus argumentos. (p. 50).

Esto se debe a que las imágenes tienen un concepto que se puede percibir al analizarlas, por ello se dice que la imagen desaparece tras su argumento, pues, al ser descubierta y comprendida, deja de ser una imagen y se vuelve un significante. Es así que, el sonido tiene la ventaja de tergiversar la imagen y utilizarla a conveniencia del discurso. “No estamos, pues, ante films documentales que nos muestran una realidad explicada mediante una *voz en off*, sino ante un acto de rememoración que en el proceso de constituirse se convierte en comentario y, a través del mismo, en conocimiento. (Ortega & Weinrichter, 2006, p. 13). En este sentido se habla de que, a través del sonido se puede resignificar una imagen, como también funciona viceversa para lograr ejercer percepción autoral determinada. Así también, es importante mencionar que el montaje que ejerce esta relación entre sonido e imagen, no es el que trata de proporcionar una resignificación sino, más bien, una consolidación como apoyo de lo que se está exponiendo en el discurso. Con relación a esto, Ortega & Weinrichter, (2006), agregan:

Constituye un procedimiento que podría considerarse opuesto al montaje dialéctico de Eisenstein, ya que no se trata de provocar un nuevo significado mediante la contraposición de planos opuestos, sino de consolidar un conjunto, en este caso coincidente, de elementos diversos que den rostro al concepto y transformen una impresión estética en una reflexión ética. (p. 12)

Es por ello que se propone, más allá de formular un concepto determinado, trabajarlo a través del discurso, de la palabra que se pretende difundir y complementarlo con el montaje para obtener una coherencia entre lo que se expone auditivamente y

entre lo que se mira. Arlindo Machado (2010), expresa: “Según Platón, ese es el inconveniente de la palabra, que se parezca tanto a la pintura. Eso es lo que la hace sospechosa en términos de escritura. Pero hay que sospechar del pensamiento mismo.” (p. 2). La libertad que proporciona la palabra hablada y pensada en el ensayo audiovisual es, precisamente, el poder que le proporciona al autor sobre su obra para expresar su cosmovisión.

La violencia física como recurso narrativo

Para comenzar a desarrollar la definición del concepto de violencia, es oportuno citar que en el año 2002, la Organización Mundial de la Salud (OMS), la define como: “El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones”. La violencia, en general, abarca un sinnúmero de factores y contenidos dentro de sí que repercuten dentro el imaginario colectivo de la sociedad. Todas las personas, de alguna u otra manera, han sido testigos de la violencia física en su entorno social, pues esta es una realidad palpable que transgrede al ser humano y no solamente a él, sino al cuerpo animal de manera general.

Es el caso del cine, en el que la violencia en sus distintas denominaciones, ha sido potencializada y cuestionada a través de filmes que ahondan desde la violencia menos perceptible, hasta la más extrema y cruda. En este sentido, se puede intuir que el arte cinematográfico se ha convertido también, a lo largo de los años, en una herramienta de suscitación y generación de estímulos al público que consume el contenido audiovisual y reproduce actos de manera inconsciente. Pues bien, para ahondar un poco más sobre este tema, es importante empezar por indagar acerca de los primeros actos violentos que se han presentado en el cine.

La violencia física en el cine

La violencia física ha sido inicializada en el ámbito cinematográfico desde 1903 en *The Great Train Robbery*, dirigida por Edwin S. Porter, como bien se mencionó anteriormente, en ella se puede evidenciar el primer disparo e impacto violento de una imagen en movimiento.

Figura 2

Fotograma de *The great train robbery* (1903), de Edwin S. Porter



Nota. El primer acto violento en la historia del cine.

En este sentido, se habla de que la utilización de la violencia ha estado tan interiorizada en el cine que se puede tratar de un acto que ha trascendido y ha sido narrativamente justificado que, incluso, ha generado controversia a nivel mundial, cuando en 1934 se creó el *Código Hays* de Hollywood con el fin de censurar la violencia en todo el territorio estadounidense. En el 2019, Inés Reseco, con relación al tema, expone:

Realmente el Código Hays no era ni más ni menos que un documento donde se especificaban una serie de normas que describían lo que se podía mostrar en pantalla referente a la justicia, sexo, obscenidad, vulgaridad, religión, vestuario, bailes, blasfemias y decorados. (p. 8).

Sin embargo, al mismo tiempo, se desarrollaron vertientes de cine europeas en las que el cine va en contra de los paradigmas establecidos por este código y, sobre todo, desafiando al pequeño cine Burgués. Se trata de un cine donde se expone abiertamente la ideología revolucionaria, un cine político que debe servir para movilizar a las masas y encauzarlas hacia la revolución. (Gutiérrez, 1982, p. 5). Es por ello que, si bien el cine de violencia se ha contextualizado en un ámbito de protesta social y política, es oportuno también hablar acerca de que esta estrategia o recurso narrativo, no solamente data en el placer de la visualización de la violencia, sino que se trata de una alegoría que pretende denunciar lo mismo que se está mostrando en pantalla. “El concepto de violencia corresponde a una representación subjetiva y cultural de los fenómenos vinculados a la agresión.” (Hormazábal & Palacios, 2006, p.74).

Al hablar de una representación cultural, inmediatamente se remite al entender el contexto en el que cada película fue producida y es curioso conocer el porqué, en el caso de Latinoamérica, se representa de forma reiterada la violencia de género y el contrabando de sustancias ilícitas. Entonces, se habla de que los distintos tipos de violencia presentados en las películas obedecen a un cierto tipo de patrón cultural y sociológico por el que cada autor decide retratar la realidad. “El cine, desde su nacimiento, marcado por acontecimientos históricos de violencia mundial, ha sido el

medio artístico que la ha retratado de manera más real, al sumarle a las características de la fotografía el movimiento y luego el sonido, llevando al espectador no sólo a sentir la violencia, sino más bien a “vivirla”.”(Hormazábal & Palacios, 2006, p.76). Es por ello que, al presenciar la violencia en diversas películas, se puede empatizar de acuerdo a la realidad en la que cada espectador forma parte; incluso, es importante la comprensión de que muchas veces, esta violencia ya no se muestra como algo netamente difícil de mirar, sino que se transforma profundamente en nuestro imaginario colectivo que, en un determinado momento, deja de mirarse como algo ajeno, sino como algo que está implícito, sobre todo, en el cine latinoamericano. Ante ello, Hormazábal & Palacios (2006), agregan:

Esta violencia, si bien se nos muestra de forma atractiva, ya no nos impacta, simplemente está ahí, inmersa en nuestra vida cotidiana, indistinguible e invasiva. La consumimos naturalmente, a cada instante: en la televisión, en la publicidad callejera, en los repletos centros comerciales, etc. (p.75).

La actual cinematografía refleja la sensación de una violencia que pasa ante nuestros ojos y no reconocemos, porque hemos crecido en ella, estaba allí desde antes que llegáramos y seguirá existiendo aún cuando nosotros ya no estemos. No la vemos porque siempre ha estado, ya es parte de nosotros. Es un espejo de la realidad en que vivimos y de la manera que tiene nuestra sociedad de convivir con la violencia. Este nuevo cine de violencia no tiene como uno de sus objetivos principales una labor moralizante o educativa, no facilita interpretaciones ni confirma impresiones. Si bien impacta y remueve la sensibilidad del espectador, no rehúye a las cualidades visuales atractivas que tiene la mostración de la violencia, ofreciendo seductoras y potentes imágenes en las cuales se puede también deleitar. Estas obras nos muestran la violencia desde diversas aristas, haciendo notar tanto su dimensión de espectáculo sin negar el gusto que descansa sobre su contemplación como también retratando de manera descarnada y visceral los efectos y el extremo dolor que existe tras ella.

Violencia simbólica a través de Pierre Bourdieu

La violencia simbólica es un tipo de violencia, la cual tiene como premisa la relación de poder entre dominante y dominado. A diferencia de la violencia física, la simbólica se presenta de una manera mucho más sutil, la cual tiene como ventaja el poder presentarse en cualquier ámbito y mostrarse casi imperceptible y engañosa. El teórico que utiliza por primera vez la terminología *violencia simbólica* es Pierre Bourdieu, sobre quien, en el año 2009, Wilmar Peña expone:

Para Bourdieu, la violencia es una presencia que aparece como relación de fuerzas simbólicas, en un enfrentamiento efectivo. Advierte así Bourdieu: “Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza” (Bourdieu y Passeron, 1996: p. 44). Bourdieu advierte la presencia de una certeza en el ocultamiento de la intencionalidad del poder, sobre la fórmula de su ejercicio, de su operación social. (p. 65).

Es entonces, que esta imposición de significados lleva a un repensar de los actos que normalmente se catalogan como correctos; sin embargo, es importante mencionar que estos actos son comúnmente llevados al medio audiovisual donde son asimilados desde el inconsciente de cada persona que lo mira. En 2019, Mónica Calderone, en referencia al tema, expresa: “En definitiva, pensar la idea de violencia simbólica implica pensar, necesariamente, el fenómeno de la dominación en las relaciones sociales, especialmente su eficacia, su modo de funcionamiento, el fundamento que la hace posible” (p. 1). Es claro que esta relación de denominación no es un acto totalmente explícito, al tratarse nada más ni menos que de la imposición de significados se transforma en algo mucho más peligroso para quienes son partícipes de estos actos. Más luego, Calderone (2019), agrega:

La forma paradigmática de la violencia simbólica es, para el autor, el fenómeno de la dominación masculina, que, lejos de ser sólo una violencia ejercida por hombres sobre

mujeres, es un complejo proceso de dominación que afecta a los agentes sin distinción de géneros. Pero pueden encontrarse formas y fenómenos de violencia y dominación simbólicas en los más diversos acontecimientos sociales y culturales: en la esfera del lenguaje, en el ámbito educativo, en las múltiples clasificaciones sociales, etc. (p. 1).

Por lo general, esta violencia puede ser expuesta de una forma mayormente visible en las relaciones de género, donde sucede el ejercer del poder masculino sobre el femenino en cualquier ámbito de la vida cotidiana, tomando como ejemplo, los espacios laborales, religiosos y sociales donde se brinda el protagonismo, mayoritariamente, al género masculino, siendo este, el sujeto dominante que ejerce poder sobre el sujeto dominado que, en este caso, es la mujer. Esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural. (Bourdieu, 1999).

Violencia simbólica en el cine

En el medio audiovisual, se encuentra muy presente la violencia simbólica. En el cine, de manera particular, se han mostrado desde el cine *Hollywoodense*, el cual sigue patrones capitalistas y patriarcales, hasta el cine de culto, el cual, a pesar de ser un cine autoral e independiente, muchas veces vislumbra, a través de los significados, violencia. En el 2006, Hormazábal & Palacios exponen:

“En el cine de violencia, la forma es protagónica. La preocupación de los directores por la manera de reflejar la violencia a través de la forma, la convierte en uno de los signos más trascendentales de su poética. Este gusto por la forma, traducido principalmente en la imagen, es lo que llena a este tipo de cine de atractivo e interés para los constructores de la visualidad de estos mundos ficticios.” (p. 74)

Como bien se mencionó anteriormente, la violencia contenida en el cine se ha dado de manera general, de acuerdo a los patrones socio-culturales en los que se contextualiza la película realizada. El cine se alimenta de realidad que, a su vez, la retroalimenta. Nutre nuestro imaginario, nos fabrica recuerdos (como dice Godard), nos propone modelos, nos enseña códigos de conducta, nos abre ventanas, nos cierra puertas, nos crea emociones, nos traza mapas sentimentales, modela nuestra subjetividad y nuestra vida. (Aguilar, 1998, p. 16). Claramente, estos mapas emocionales que se entretajan en la violencia intrínseca de las películas, son producto de un sistema capitalista y patriarcal que centra su atención en la opresión del más débil, en este caso del cine que se analizará posteriormente, de cuerpos vulnerados de mujeres y animales no humanos.

Son cineastas como Pier Paolo Pasolini quienes, precisamente, han logrado, a través del surrealismo y la alegoría, representar las relaciones de poder que existen entre el sujeto dominado y el sujeto dominante. Esta violencia simbólica representada y alegorizada en cuerpos cosificados y esclavizados está determinada, justamente, por la imponencia de significados que sugieren examinar la relación que existe entre la película y la vida real.

Figura 3

Fotograma de *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), Pier Paolo Pasolini



Nota. Violencia simbólica: imponencia de poder.

Metodología

El proceso metodológico que sigue esta investigación comprende tres fases: primera, la búsqueda bibliográfica que ayuda a construir los antecedentes, el marco teórico, los referentes filmicos y el marco metodológico, que se desarrolla en fuentes primarias y siguiendo las técnicas de lectura y escritura académicas; la segunda comprende el análisis de los referentes filmicos que sustentan esta propuesta, análisis que se hace en atención al tema y la especialidad que ocupa en la realización; y la tercera, se basa en el desarrollo de la propuesta de ensayo audiovisual *Cuerpo y carne* a través de material de archivo, el cual se desarrolla a partir de la filmografía de Alejandro Jodorowsky para la creación de la nueva obra audiovisual que contemple los elementos analizados desde una postura autoral, para así, finalmente continuar con la discusión de

sus resultados, logros y dificultades. De esta manera, se hace necesario contemplar los alcances de la investigación/creación, sus relaciones con diferentes formas de producción de conocimiento y las reflexiones que faciliten una inserción más profunda de esta práctica en el cine, entendiendo su carácter exploratorio y experimental como fuente de desarrollo de nuevas sensibilidades humanas.

Se considera que dentro de la investigación/creación hay procesos de indagación en una investigación formalizada que se vincula a un marco epistemológico y metodológico no narrativo (Hernández-Hernández, Domingo, Miño, Ornellas, 2013). Dado que la investigación/creación no puede partir de una sola metodología, se esbozan algunas propuestas para trabajar los lineamientos metodológicos orientados a identificar los elementos de violencia física y simbólica presentes en las películas: *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *Santa Sangre* (1989), de Alejandro Jodorowsky, para posteriormente presentar los resultados de la investigación a partir del ensayo audiovisual *Cuerpo y carne*. A continuación, se presenta el siguiente esquema metodológico:

Tabla 1

Esquema metodológico

ACTIVIDAD	METODOLOGÍA
Revisión de bibliografía	Selección de lecturas sobre violencia simbólica y violencia física. Revisión de ejemplos de ensayos audiovisuales en el

	<p>marco de la violencia simbólica y física.</p> <p>Selección de las escenas de las películas de Alejandro Jodorowsky para el posterior análisis.</p>
Elaboración del primer capítulo y revisión.	Construcción del enfoque teórico conceptual en base de la selección bibliográfica sobre el que se va a enfocar la propuesta audiovisual
Elaboración del segundo capítulo y corrección.	Sistematización de las técnicas metodológicas para la elaboración y producción del ensayo audiovisual <i>Cuerpo y carne</i> .
Elaboración del tercer capítulo ensayo audiovisual y revisión.	Aplicación y ejecución de las estrategias sobre producción aprendidas en el transcurso de la malla curricular de la carrera de Cine, para la elaboración de trabajos audiovisuales (ensayos).
Elaboración de conclusiones, recomendaciones y hojas preliminares.	Exposición de los resultados concluidos en la presente investigación, así como la elaboración de los documentos que se anexan al informe escrito.
Revisión final del trabajo de investigación y elaboración de material para defensa del trabajo de investigación.	Preparación para la finalización de la investigación y presentación del ensayo audiovisual.

Metodología específica del análisis filmico

Como ya se ha expuesto anteriormente, las películas que se han seleccionado para el análisis sistemático de la obra audiovisual de Jodorowsky son *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *Santa Sangre* (1989), a partir de la construcción de los elementos de la violencia física y simbólica presentes en estos filmes, se pretende indagar sobre los imaginarios estereotipados de la violencia tanto física como simbólica que se mantienen como caracterización fundamental en la obra autoral del cineasta.

Tabla 2

Cuadro de lineamientos metodológicos para el análisis de las películas

PREGUNTAS DE LA METODOLOGÍA	VARIABLES	INDICADORES
¿Qué quiero hacer?	Analizar indicadores de violencia simbólica y física inmersos en las películas de Alejandro Jodorowsky	La organización de juicios de valor sobre conductas violentas. La exploración de conductas violentas implícitas en las escenas. La clasificación de conductas violentas, ideas, personas, casos, sucesos, eventos y desenlaces.
	Tipos de violencia física y simbólica	La reflexión creativa sobre la experiencia humana frente a las diferentes violencias.

<p>¿Qué quiero conocer?</p>	<p>presentes en los filmes.</p>	<p>Interpretación cualitativa del pensamiento humano en la expresión de la violencia.</p> <p>La identificación de la procedencia de las acciones violentas sobre las personas, las cosas, los hechos y los sucesos</p> <p>La incidencia de las relaciones de violencia que intervienen entre los protagonistas y sus elementos contextuales.</p> <p>elementos explícitos de las diferentes formas de violencia.</p>
-----------------------------	---------------------------------	---

Como resumen del Capítulo primero, es preciso mencionar que el abordaje de la violencia física y, sobre todo, simbólica dentro del cine es un tema que poco se ha investigado, razón por la que llevar a cabo el análisis de estos elementos dentro de los filmes, constituye un referente para posteriores investigaciones de este carácter. De igual manera, el ensayo audiovisual, al ser un género que se encuentra en continua experimentación, da la posibilidad de ir creando a la vez que se aplican diversidad de estrategias propias de las técnicas audiovisuales desde una postura autoral. Se puede decir, entonces, que el ensayo audiovisual nos permite una nueva forma de ver, comprender o interpretar, en este caso, las películas que abarcan dentro de su argumento, escenas y actos de violencia tanto física como simbólica. Esto se logra, como bien lo menciona Eduardo Cruz (2017), brindándole al espectador la oportunidad de regresar sobre el análisis cuantas veces guste: “en lugar de apoyarse en su propia

memoria o en la descripción e interpretación del autor, el lector puede ahora ver por sí mismo la escena discutida, comprobar qué aspecto tiene, cómo suena y cómo se desarrolla.” (Keathley, 2011).

Capítulo segundo

Análisis de las películas de Alejandro Jodorowsky

Este segundo capítulo presenta un análisis de los elementos de violencia física y simbólica presentes en tres obras particulares de Alejandro Jodorowsky: *Fando y Lis* (1970), *El Topo* (1973) y *Santa Sangre* (1989). Inicialmente, se expone un breve antecedente sobre el cine de Jodorowsky para contextualizar y discernir sus rasgos autorales característicos, así como su filosofía de creación cinematográfica. Posteriormente, se procede a realizar el análisis de las películas partiendo de escenas particulares con elementos violentos, tanto a nivel físico como simbólico, contenidos en las mismas. Finalmente se detalla una breve comparación que determina la relación entre las violencias analizadas en las obras, así como sus similitudes que dejan una huella autoral. Es importante aclarar que el análisis que el lector encontrará a continuación, es nada más que la percepción personal de la autora de esta investigación a partir de dos factores en específico: la deconstrucción de los elementos de violencia física y simbólica de las obras y el posterior análisis interpretativo de esta deconstrucción.

Antecedentes del cine de Alejandro Jodorowsky

Alejandro Jodorowsky es un artista multidisciplinario nacido en Tocopilla, Chile en el año 1929, descendiente de una familia judío-ucraniana con experiencia artística circense. Ha formado parte de varios movimientos artísticos en estrecha relación con el

teatro y el performance. En 1946 funda su primer grupo de pantomima de Chile, denominado *Teatro Mímico*. “Para Jodorowsky el mimo es su búsqueda, y en aquel entonces, la expresión más próxima al <<espectáculo total>> (axioma también de su cine futuro) [...]” (Mancilla, 2015). En su constante búsqueda por nuevas formas de expresión, nace el llamado *Movimiento Pánico* en el año 1962, creado junto a Fernando Arrabal y Roland Topor, movimiento que propuso romper con todos los límites del teatro convencional, concibiendo al arte como un acto de liberación personal y espiritual. Como bien lo explica Mancilla (2015):

“[...] el Movimiento Pánico no es ajeno a su contingencia, no sólo estará reaccionando sobre el arte y su institucionalidad, sino que más bien, lo hará sobre una sociedad que se viene <<tambaleando>> en sus cimientos racionales y científicos, como un ente despojado de espíritu.” (p. 48).

Jodorowsky, al tener un profundo interés por la forma y la experimentación del arte a través del cuerpo, busca la manera de generar un crecimiento y conocimiento profundo en el ser. Como el mismo Jodorowsky lo expone en el *Manifiesto Pánico* de 1966: “[...] lo pánico es un espíritu que se forma en los momentos transitivos en que una antigua concepción absorbe una nueva: lo pánico aparece siempre como la anunciación de un nacimiento espiritual”. En este sentido, cuando Jodorowsky radica en México en 1960, comienza a experimentar en el ámbito cinematográfico a partir del *Movimiento Pánico*. “En México, Jodorowsky tiene la posibilidad de explorar en nuevas formas de realización escénica, incorporando siempre sus intereses por los símbolos y el chamanismo de culturas ancestrales”. (Mancilla, 2015, p. 37). Este enfoque se empieza a representar con su propia visión de la actividad pánica, lo que lo lleva a realizar, en 1967, la adaptación cinematográfica de la obra teatral homónima de Fernando Arrabal *Fando y Lis* (1955).

Jodorowsky también ha sido el precursor de la *psicomagia*, terapia que consiste en la fusión de los rituales chamánicos del teatro y el psicoanálisis. Esta terapia se ha

utilizado para la sanación de traumas y conflictos del presente. Así lo define Jodorowsky en una entrevista encontrada en la revista digital *Clarín*, (s.f):

La psicomagia es una forma de terapia ultra avanzada. Es una respuesta al psicoanálisis. La psicomagia propone curar algo mediante actos que hablan directamente al inconsciente. Uso toda la tradición chamánica de brujería y curanderas mexicanas, pero sin superstición. Un acto psicomágico es como darle una amorosa patada en el culo a la realidad. Este impulso que le das, sorpresivo, la hace salir de la inercia y ponerse a danzar. (s.f)

Es entonces que, a través del cine expresa su cosmovisión y promueve su terapia de sanación psicomágica, así como un sinnúmero de otros elementos de los que Jodorowsky es precursor, siempre rigiéndose desde el ámbito de la sanación y la búsqueda de la espiritualidad.

Fando y Lis

Ficha Técnica

Título original: *Fando y Lis*

Año: 1968

Duración: 96 min.

País: México

Dirección: Alejandro Jodorowsky

Guion: Alejandro Jodorowsky (adaptación de Fernando Arrabal)

Elenco: Diana Mariscal, Sergio Kleiner (protagonistas)

La búsqueda de la felicidad

Fando y Lis, ópera prima de Jodorowsky; como ya se mencionó anteriormente, es la adaptación de la obra teatral de Fernando Arrabal, se trata de una película de ficción estrenada en el año 1968 a blanco y negro, estrenada en México. Sus 96 minutos

de cinta desarrollan la historia de dos jóvenes amantes: Lis (Diana Mariscal), quien no tiene movilidad en sus piernas, y Fando (Sergio Kleiner), quien es su sostén en el viaje que emprenden hacia la búsqueda de *Tar*; la mítica tierra soñada, lugar que simboliza la felicidad. Pese a que Lis posee discapacidad física, es ella quien, de alguna manera guía el camino que los hace avanzar, superando los obstáculos que se presentan durante la travesía. La película está contenida de metáforas, los diálogos carecen de mucho sentido y claridad y en lugar de ello, es el universo onírico, surreal y confuso el que hace al espectador continuar el hilo del relato. Jodorowsky juega con imágenes con un peso emocional y metafórico.

Las posibilidades de creación que aporta el uso de la cámara, además del montaje, permiten que las películas pánicas empleen estas imágenes pues, si bien, a diferencia del teatro, el cine puede llegar al psique del espectador, manipular su mente y hacer que sienta lo que el autor quiere que sienta. En este sentido, cada tramo del viaje de Fando y Lis hacia Tar y cada escena pueden ser interpretados de distintas maneras, lo único permanente es el el clima de absurdo a lo largo de los diferentes escenarios del viaje. Así lo expone Khaled Abbas (2013, p. 59), sobre Fando y Lis: “Lo más llamativo en esta pieza es que carece de espacio y tiempo definidos”. Fando y Lis es, sin duda, poesía visual.

El filme es, sin duda, una obra cargada de representaciones simbólicas, sus personajes se mueven, se callan y usan objetos para intentar llegar a algún tipo de comprensión, pero la ironía de esas relaciones está en el hecho de que, a pesar de los recursos, no se logra concretar esta comprensión. Es importante recalcar que la composición visual junto a su sentido de provocación, hacen avanzar esta aventura de amor que tiene un sutil subtexto basado en el maltrato de Fando hacia Lis. Esta acción se ve representada en base a una relación de poder.

Violencia Física

La violencia física en este filme se hace presente tanto en acciones explícitas, como en objetos que son símbolos clave de esta violencia: el látigo y las esposas. Fando y Lis son una pareja inestable; la dependencia física de ella hacia él para poder movilizarse, refleja la adquisición de una actitud, por parte de Fando, posesiva hacia ella. Esta posesividad evoluciona a través de tres acciones violentas marcadas en el filme: La primera que Jodorowsky elige exponer, tiene lugar cuando Fando se frustra por encontrar el camino correcto a *Tar* y arrastra por la tierra a Lis, sirviéndose de su invalidez. La segunda acción violenta se da en el momento en el que Fando tiene deseo sexual de estar con Lis, pero ella, a través del *flashbacks* de su niñez, revive su violación y no puede concebir el acto. Fando, enfadado, la desnuda y la encadena violentamente y, de esta manera, llama a hombres para pedirles que toquen su cuerpo. Este acto de abuso sexual reitera lo que ya se venía anunciando en el primer acto: Lis es un objeto y Fando su dueño. Esta premisa se hace presente con mayor fuerza y por última vez al final del filme, pues es aquí donde observamos una violencia explícita, más no a través de la simbología, que se evidencia por medio de la transgresión física y verbal, finalizando la escena con la muerte de Lis, el desenlace irrevocable del uso arbitrario que hace Fando de la violencia física. (Lamadrid, 2011, p. 138)

Figura 4

Fotograma de *Fando y Lis* (1968), Alejandro Jodorowsky



Nota. Violencia física: Lis siendo abusada sexualmente.

Violencia Simbólica

Como ya se ha mencionado anteriormente, *Fando y Lis* es un filme construido a través de la simbología y la metáfora que forman parte de un universo onírico en el cual los personajes transitan. La violencia simbólica se hace presente de manera general y específica, en la relación de poder que se ejerce desde Fando hacia Lis. Como bien lo expone Geraldine Lamadrid, en 2011:

A través de la representación de la mujer en el personaje de Lis es posible reconocer las coincidencias que Bourdieu atribuye a la visión androcéntrica en la representación de la relación de género heterosexual, donde además es posible demostrar la relatividad de la posición de dominante o dominado en una relación de pareja, y también permite hacer una lectura del placer y del dolor que experimentan los personajes en ese juego de dominación que establecen, en el que placer y dolor son también una elección dentro de la dialéctica de las emociones. (p. 24).

En este sentido, hablamos de una relación de poder basada en el género a través de la concepción que Jodorowsky y Arrabal plantean del rol de la mujer y su forma de representarla. Fando, por su parte, es un hombre autosuficiente que se hace cargo de Lis, una mujer que no puede valerse por sí misma, pero el precio de esto es la opresión y la discriminación que ella vive por parte de él. Las múltiples escenas en las que Fando y Lis se encuentran con personas en medio de su viaje y solamente Fando es quien se relaciona y ejerce comunicación, de manera particular con hombres, se ejerce una violencia simbólica pues, en base a las relaciones sociales estructuradas patriarcalmente, el hombre prevalece como una figura pública, mientras que la mujer se reserva a la intimidad. (Lamadrid, 2011, p. 96). Así también, de manera puntual, en la escena en la que ambos pintan sus cuerpos, se ejerce una violencia simbólica que denota el poder y la posesión de Fando hacia Lis, pues él escribe su nombre en todo su cuerpo, incluso en sus piernas inválidas, mientras que ella lo hace ligeramente en su rostro.

Figura 5

Fotograma de *Fando y Lis* (1968), Alejandro Jodorowsky



Nota. Violencia simbólica: *Fando* escrito en todo el cuerpo de Lis.

Esta película no sólo muestra elementos de la violencia simbólica dentro del discurso cinematográfico de Jodorowsky, sino que también fue generadora de violencia simbólica con respecto al contexto de la sociedad en la que surgió, se trata entonces de la relación que existe entre obra de arte y sociedad. Pues, si bien fue una adaptación teatral, el filme fue censurado durante cuatro años por la crítica y un público que nunca antes había visto un filme de este tipo y no estaba preparado para relacionar las imágenes con la poesía contenida; y no fue sino hasta 1972 que pudo ser re-estrenada y comercializada. En una entrevista realizada por Antonio Salgado Herrera, Jodorowsky comenta a propósito de *Fando y Lis*:

Creo que, dada la conmoción que causó, tuvo un valor real, fuera del artístico. Esta película rompió algo parecido a una serie de hímenes. El tiempo dirá a quién desvirginó o mató. Como la película es muy débil (sólo diez rollos de inofensivo celuloide) y los heridos muy poderosos (industriales, banqueros, directores, etcétera), se nos hace

evidente que en el cine nacional hay algo enfermo que está en estado de extrema vulnerabilidad. Con otros cuatro valientes que exhiban otros inofensivos diez rollos de celuloide cada uno, se obtendrá la caída de un Goliath inflado con aires de embaucamiento y grosería. (1996).

El Topo

Ficha Técnica

Título original: *El Topo*

Año: 1970

Duración: 125 min.

País: México

Dirección: Alejandro Jodorowsky

Guion: Alejandro Jodorowsky

Elenco: Alejandro Jodorowsky, Alfonso Arau, Brontis Jodorowsky, David Silva

La búsqueda de la iluminación

El Topo es el segundo largometraje realizado por Alejandro Jorowosky, catalogada como un western mexicano. Se estrenó en 1971, a dos años de su polémica ópera prima y es protagonizada por el mismo director. El filme se caracteriza por su extraña atmósfera surreal con acontecimientos y personajes peculiares, así como la profunda simbología esotérica. Se centra, principalmente, en el camino del Topo, un hombre que, montado a caballo junto a su pequeño hijo desnudo (símbolo de pureza), va en una búsqueda incesante por alcanzar la iluminación. El relato desarrolla una resignificación de la Biblia y se divide en dos grandes partes que alegorizan el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento. Tal como lo afirma Eréndira Villanueva, en 2015:

En esta obra que pareciera estar dividida: se narra en la primera parte la historia de un pistolero que intentando ser el mejor en su campo se bate a duelo con los cuatro maestros del revólver, que representan diversas cosmovisiones (cristiana, sufi, chamánica y budista), y a quienes vence a través de diversas artimañas; mientras que en la segunda parte, se aborda su evolución mística y su incapacidad del manejo del conocimiento. (p. 29).

Esta primera parte se desarrolla en el desierto. El Topo se encuentra con una serie de personajes, entre ellos, Mara, mujer que representa la superioridad individual y de quien, por ganarse su amor, se enfrenta con los *cuatro maestros del revólver*. Sin embargo, pasados los años, él es traicionado por Mara, quien lo deja en estado de agonía.

El Topo representa un trabajo experimental que abarca una extensa flexibilidad en su narrativa y el desarrollo metafórico de los pasajes bíblicos le dotan de una singularidad muy clara y precisa. En la segunda parte, en cambio, se observa a un hombre cambiado que ha sido salvado de su agonía por un grupo de personas marginadas debido a sus rasgos físicos.

El topo ayuda a estas personas y se convierte en su salvador, quien les ayuda a salir de la cueva en la que se encuentran. En este camino conoce a una nueva mujer con quien mantiene una relación y se reencuentra con su hijo, quien aparece como reflejo de sí mismo en juventud y quien quiere asesinarlo por su abandono. Finalmente, el Topo descubre la meditación y en este acto se suicida como implícita simbología de su liberación espiritual.

En el cine de Jodorowsky el anhelo de los personajes por su liberación espiritual se ve también reflejado en los majestuosos escenarios, amplios más allá de lo que el horizonte permite ver, llenos de color pero también fieros y salvajes como la vida silvestre de la naturaleza. Se vale de construcciones surrealistas para expresar que el grado de iluminación que los personajes desean alcanzar no se encuentra en este plano astral. Asimismo, la desnudez constante y explícita comunica la paupérrima condición humana

y propone la libertad espiritual no como una opción sino como una necesidad. (Mesarina, et. al, 2018, p. 3).

Esta necesidad de liberación y trascendencia es lo que mueve al filme *El Topo* durante sus 90 minutos de duración. Los elementos metafóricos y el surrealismo en el que se desenvuelve, de manera particular, en la primera parte, son los que representan una nueva perspectiva de la historia bíblica. Jodorowsky utiliza estos elementos de la historia para hablar del Topo como Jesús y su transformación espiritual a partir de la travesía de los 40 días y 40 noches de viaje por el desierto, para luego su llegada a la salvación del pueblo.

Violencia física

En *El Topo*, a diferencia de *Fando y Lis*, podemos percibir la violencia física de una manera, incluso, impactante. El filme presenta aquella crudeza desde el primer momento en el que el Topo ordena a su hijo de 7 años disparar a un hombre, en un escenario, si bien surreal, lleno de cuerpos muertos, tanto animales como personas.

Es impresionante como Jodorowsky brinda un protagonismo en el relato a su hijo porque no es un relato común, se trata de una serie de imágenes y escenarios totalmente violentos que, a pesar de ser ficticios, resulta de manera obvia ser impactante para un niño. Si bien es cierto, la violencia que se analiza en las películas se basa en su argumento y en su construcción tanto visual como sonora, resulta controversial hablar también de los actores y, más aún, cuando se trata de un niño desnudo que presencia una serie de eventos sádicos y morbosos. Sin embargo, en una entrevista realizada a Brontis Jodorowsky, quien interpreta al hijo del Topo, afirmó: “Fue una experiencia muy divertida. Era un niño totalmente convencido de que estaba actuando. Y vi como se hacían los trucos. Las pistolas de sangre que explotaban con el hilito que pasa debajo de la arena.” (2012).

Figura 6

Fotograma de *El Topo* (1970), Alejandro Jodorowsky



Nota. El hijo del Topo asesina a un hombre.

Por otra parte, la excesiva violencia física tras el enfrentamiento con los cuatro sabios del desierto que simbolizan los elementos bíblicos: génesis, profetas, salmos y apocalipsis, pone en evidencia la traición ejercida a sus combatientes con el engaño por parte del Topo, cuando al ganarles se encuentra en una especie de vacío espiritual, el cual culmina con la traición por parte de la Mara. En este sentido, es importante enfatizar que la violencia física mostrada por Jodorowsky, alegoriza no solamente

pasajes bíblicos, sino que pretende exponer la decadencia del mundo a través de su propia cosmovisión. Si bien, se caracteriza por su fuerte contenido violento, no sólo con personas, sino con animales sacrificados para diversos significados, es preciso cuestionarse hasta qué punto este contenido está justificado.

Violencia simbólica

Al igual que la violencia física, la violencia simbólica también está presente de forma imponente a lo largo del filme. La abundante carga de elementos simbólicos, comenzando por la alegoría bíblica, le dota al relato de un enriquecimiento interpretativo. Inicialmente se presenta la metáfora del hombre pistolero vestido de negro que busca la liberación espiritual y lleva consigo a su hijo desnudo, representando la inocencia y pureza del ser. Sin embargo, el Topo va corrompiendo su inocencia, en primera instancia cuando lo obliga a enterrar el retrato de su madre y su oso de peluche. “Tienes siete años. Eres un hombre. Entierra tu primer juguete y la fotografía de tu madre”. (Jodorowsky, 1970). Momento preciso de una evidente y fuertísima violencia simbólica en la que es arrebatada la infancia de un niño.

Figura 7

Fotograma de *El Topo* (1970), Alejandro Jodorowsky



Nota. Topo y su hijo se marchan, dejando el entierro.

En segunda instancia, el Topo abandona a su hijo en el desierto por su encanto hacia Mara. Esta acción y sus palabras antes de partir: “Destruyeme, ya nunca dependas de nadie” (Jodorowsky, 1971), ejemplifican una clara violencia simbólica en la que el niño, entonces, debe despojarse del sistema de creencias que ha venido aprendiendo para comenzar a comprender otras realidades y volverse parte de un mundo corrompido, guiado, en su caso particular, por el trauma y rencor del abandono.

A través de las imágenes violentas se lleva a cabo un trabajo cinematográfico con una marca autoral definida en Jodorowsky, que extrañamente nos sitúa en el surrealismo, universo onírico, pero también en una simbología desgarradora y perturbadora. En efecto, el surrealismo de Luis Buñuel, por ejemplo, tiene un impacto que difiere de las impresiones que crean las imágenes de Jodorowsky, pues sus recursos

estéticos y argumentales no se orientan hacia el realismo sucio, sino, más bien hacia un mundo irreal que, a pesar de alegorizar eventos reales, los representa de una manera totalmente peculiar y, hasta grotesca.

Santa Sangre

Ficha Técnica

Título original: *Santa Sangre*

Año: 1989

Duración: 123 min.

País: México

Dirección: Alejandro Jodorowsky

Guion: Alejandro Jodorowsky, Roberto Leoni

Elenco: Cristóbal Jodorowsky, Blanca Guerra, Guy Stockwell, Adan Jodorowsky, Thelma Tixou.

La búsqueda de la sanación

Santa Sangre es un filme de ficción mexicana estrenado en 1989, su género está dentro del terror; sin embargo, sería erróneo clasificarlo dentro de una sola categoría. Para esta época próxima a los 80 's, realizar una obra como esta resultó un reto del cual ya se podría generar mayor aceptación, por lo que Jodorowsky trabaja con la industria cinematográfica italiana y, a pesar de ser una película latinoamericana, su idioma original es el inglés. Pues bien, el filme tiene como argumento principal la vida de Fénix, un hombre joven que sufre de esquizofrenia debido a traumas de su infancia.

Este relato surrealista está dividido en dos grandes etapas: la infancia y la adultez de Fénix. Por un lado, se presencia su etapa de niño, contextualizada en un circo de México, del cual su padre forma parte como lanzador de cuchillos. Su madre, en cambio, es líder de una secta que tiene como deidad una mujer mutilada los brazos. En

este sentido, Fénix desarrolla su trauma más relevante a partir de haber sido testigo del suicidio de su padre luego de haber asesinado de su madre. Esto también desencadena que Fénix en su adultez, asesine mujeres a quienes él se siente atraído sexualmente. Su esquizofrenia se manifiesta a través de su madre, quien lo obliga a realizar estos actos.

La simbología que Jodorowsky presenta en este filme se forma de elementos que aluden a la religión, a la prostitución, a la vida bohemia y a la violencia. Utiliza recursos clave para oscilar entre un mundo onírico y una realidad impactante. Como ejemplo, lo expone José Cabrejo, en el 2019: “La asociación entre el nombre del protagonista y el animal tatuado remite a un ave mitológica caracterizada por resurgir de las cenizas, por morir y volver a nacer, y que aparece tanto en el imaginario egipcio, como en el cristiano y el alquímico.” (p. 116). Es importante mencionar que el argumento de la película está basado en la *psicomagia*, ya mencionada antes, para el desarrollo y ese *volver a nacer* del personaje a través del arte teatral.

Violencia física

La violencia física es un elemento que está bastante presente en este filme, a pesar de que Jodorowsky plantea un escenario barroco y surrealista por medio del circo, la violencia, en algunas ocasiones se atenúa pero, en otras, se intensifica. Este ambiente onírico y surreal planteado es lo que dota al filme de una perspectiva de violencia distinta y, hasta, irreal. Es importante mencionar que uno de los factores más significativos es la hipersexualización y cosificación del cuerpo femenino. El contexto en el que la película se desarrolla (un pueblo patriarcal, precario, bohemio, de circo y cabaret) es la base que da lugar a la hipersexualización femenina que se transforma en violencia simbólica.

Lo interesante de esta representación de la violencia es, precisamente, que Jodorowsky la muestra de una manera cruda, pero también poética y embellecida, digna

de un escenario barroco. Hasta el acto más violento es conducido hacia un acto poético. Una de las escenas más relevantes, la cual marcará el trauma de Fénix, es la mutilación de los brazos de Concha, su madre, la cual hace alegoría hacia la secta que adoraba. Esta escena se representa de una manera muy fuerte, pues Concha es arrebatada de su vida de la manera más cruel, mutilada, como la deidad a quien ella adoraba. Esta acción de la mutilación se reproduce de manera alegórica durante reiteradas veces en diferentes mujeres, víctimas de Fénix.

Otra de las escenas impactantes que se puede apreciar en la película es la muerte del elefante del circo y su funeral el cual se convierte en un ritual en el que las personas finalmente empiezan a abrir su ataúd para devorarlo. Este es un punto importante también, pues Jodorowsky no solo utiliza el cuerpo femenino como sujeto de cosificación sino también el cuerpo animal. En este sentido, la muerte fue factor que marcó una secuela para la salud mental de Fénix, pues fue el hecho de que su padre lo tatuara un ave en el pecho con una navaja como representación de hombría.

Figura 8

Fotograma de *Santa Sangre* (1989), Alejandro Jodorowsky



Nota. Fénix siendo tatuado por su padre con navaja.

Violencia simbólica

La simbología se presenta a lo largo de toda la película, cada acto y cada secuencia tienen elementos subtextuales que caracterizan y refuerzan lo que Jodorowsky transmite. Como bien ya se ha mencionado, Jodorowsky juega con la representación de los cuerpos que han sido más vulnerados por la sociedad patriarcal. Una escena que, en particular, también se mencionó en el análisis del apartado anterior, es la de la muerte del elefante, otro evento traumático para Fénix que, a pesar de tener violencia física, también contiene violencia simbólica. Con respecto a ello, José Cabrejo (2019), menciona:

No es casualidad que la secuencia posterior a la escena originaria de Santa Sangre sea el llanto de Fénix ante la agonía del elefante, que sangra por la trompa. Es un símbolo de su infancia en un mundo de circo y va perdiendo la vida justo cuando el protagonista se enfrenta a la visión sexual de sus padres como fieras que rugen y hieren. La muerte del paquidermo es la muerte de la inocencia. (p. 120).

Esta simbología de la pérdida de la infancia, se desarrolla en un contexto demasiado fuerte para un niño. Jodorowsky hace de la inocencia de Fénix una constante pérdida de equilibrio emocional. La violencia simbólica que genera el mirar el brusco acto sexual de sus padres, fue el desencadenante de su complejo edípico en la adultez. Al igual que la muerte del elefante, el dolor físico del tatuaje, se convierte después en violencia simbólica, pues representa el daño psicológico causado que provoca en Fénix un trastorno de personalidad: el comer pescado crudo y el déficit de lenguaje. Es muy sugestiva la representación que Jodorowsky asigna a este trauma, acciones como comer pescado crudo y su déficit del lenguaje, hacen que el filme, a pesar de sus imágenes violentas e impactantes, sea profundamente poético y estético.

Figura 9

Fotograma de *Santa Sangre* (1989), Alejandro Jodorowsky



Nota. Fénix en el centro psiquiátrico.

Sin duda alguna, uno de los símbolos más imponentes del filme es el de la secta *Santa Sangre*, representada por una niña que fue violada, extorsionada y mutilada, quien se ha convertido en una deidad. Es interesante como Jodorowsky, desde el inicio del relato presenta a este ser mutilado, que estará presente durante toda la vida de Fénix, desde el inicio de sus eventos traumáticos, hasta su propia liberación y sanación psicomágica. Como lo menciona el mismo Jodorowsky en su *Manual de Psicomagia* (2009): “Un acto psicomágico es una escenificación simbólica que contiene las claves de la solución del trauma a sanar. Es el único “idioma” que se habla en el reino del inconsciente, en donde anidan los conflictos.” No es casualidad que la escena definitiva de Fénix, en la que mata al fantasma de su madre, sea en el lugar donde se encuentra la figura de Santa. Este proceso de sanación, al revivir los eventos traumáticos de manera consciente, forma parte de la psicomagia y es una clara marca autoral que Jodorowsky aplica en este filme. “La finalidad de un acto psicomágico es la de sacarnos de la jaula psíquica en la que nuestra familia, nuestra sociedad y nuestra cultura nos han dejado.” (Jodorowsky, s. f).

Figura 10

Fotograma de *Santa Sangre* (1989), Alejandro Jodorowsky



Nota. Santa, deidad de la secta *Santa Sangre*.

Para concluir con este capítulo de análisis, es importante reconocer los rasgos característicos del cine dirigido por Jodorowsky, un cine que camina a través de la poesía visual y sonora, y oscila entre atmósferas oníricas y surrealistas para representar, desde los hechos más terribles, hasta los más maravillosos. A diferencia de autores como Gaspar Noé o Fernando Meirelles, quienes conducen su percepción de realidad por el camino del *realismo sucio*, Jodorowsky, si bien maneja la violencia física y simbólica de una manera muy explícita y, que muchas veces, resulta difícil de ver, la plantea desde el ámbito semiótico, cargado de signos y símbolos que, a simple vista, pueden resultar confusos y carentes de sensatez, más sin embargo; contienen información metaforizada y hablan de la cosmovisión propia de Alejandro Jodorowsky, así como de su espíritu teatral y performático.

Capítulo Tercero

Propuesta y realización del cortometraje *Cuerpo y carne*

Ni negar, ni creer.
Pensar en la imagen
Norberto Mínguez

En este tercer y último capítulo se presenta un ensayo audiovisual que recopila una serie de elementos, a través de material de archivo de películas y entrevistas sobre la violencia física y simbólica expuesta en la filmografía de Alejandro Jodorowsky. De manera particular, se analizan tres filmes: *Fando y Lis*, *El topo* y *Santa Sangre*; obras que, a través de un concepto surrealista, muestran elementos que han sido claves para alcanzar los objetivos de esta investigación por su gran contenido simbólico y argumental. De esta manera, se construye un nuevo discurso que, a partir de diferentes recursos técnicos más adelante son desarrollados, ponen a libertad y disposición del espectador su interpretación personal.

Cuerpo y carne desarrolla el análisis de estas tres obras a través de la resignificación de escenas que contienen los elementos de violencia física y simbólica, las mismas que permiten determinar y profundizar acerca del origen de su representación y la simbología contenida. De esta manera, se presentan fotogramas del ensayo audiovisual que analizan y exploran las imágenes de las películas para, de esta manera, proporcionar una reflexión significativa del discurso de Jodorowsky a través de la crítica y deconstrucción de imágenes elegidas.

Ensayo audiovisual *Cuerpo y carne*

El ensayo audiovisual propuesto en este estudio ha sido producto de un análisis detenido de la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky; centrándose, principalmente, en la forma de representación de actos violentos tanto a nivel físico como simbólico en determinadas escenas. Pero, más allá de un análisis superficial, ha sido importante indagar desde el punto de vista autoral de Jodorowsky para, a través de su filosofía, comprender el contenido semiótico de estas representaciones. Si bien es cierto, Jodorowsky busca transmitir, a través de sus obras, su propia cosmovisión de la vida, la simbología siempre se presencia de una manera dominante y conjuga varios significados que, a la final, proporcionan la libertad al espectador de interpretar y obtener sus propias conclusiones.

Se ha escogido el ensayo audiovisual como formato para este cortometraje debido a su libertad expresiva y experimental en la realización, sin parámetros ni esquemas determinados que limiten el desarrollo creativo. La espontaneidad con la que se maneja el ensayo audiovisual en este proyecto, refleja las emociones y sentires reales que provocan el mirar imágenes de los filmes de Jodorowsky. La yuxtaposición de estas imágenes y sonidos, que convergen y crean un discurso cinematográfico, forman parte de la cosmovisión de quien realiza el ensayo y contemplan, más allá de lo visual y sonoro, emociones que pueden ser transmitidas y asimiladas por el espectador de manera personal.

Se escogió el título *Cuerpo y Carne* porque son palabras que representan el valor de la parte palpable del ser en su forma, tanto humana como animal. El cuerpo, por su parte, representa al humano, mientras que la carne representa al animal como alegoría de un ser cosificado; sin embargo, se pretende comprender que el cuerpo humano también es carne, y la carne animal, también se refleja en un cuerpo. Estos elementos tangibles del ser han sido violentados y transgredidos a partir de su cosificación, de manera particular, en cuerpos femeninos, infantes y animales. En este sentido, es

importante, para la autora del ensayo, enfatizar acerca de la utilización de los cuerpos, ya que es un hecho que, si bien Jodorowsky lo expone de manera surreal y onírica, es una problemática que se presenta de forma real en la vida cotidiana y se transforma en el imaginario colectivo de la sociedad.

Esta exposición de cuerpos en Jodorowsky se presenta de múltiples maneras y esa es la similitud que existe entre sus películas, de manera sutil o grotesca, siempre se enfoca en la vulneración de cuerpos, en la relación de poder entre dos seres. Es entonces aquí, donde se presencia de manera contundente la violencia simbólica y todas sus formas de representación basadas en la imponente de alegorías.

Figura 11

Fotograma del ensayo audiovisual *Cuerpo y Carne* (2022), Samantha Maldonado; extraído de la película *Santa Sangre* (1989), de Alejandro Jodorowsky.



En la *Figura 11* se puede apreciar un fotograma de la película *Santa Sangre*, que ha sido escogido como parte del ensayo audiovisual, por su utilización de la metáfora para describir el paso de una etapa a otra. En esta escena, Fénix, el protagonista, está siendo tatuado por su padre a punta de navaja y sin ningún tipo de protección para su dolor, acto que, más allá de ser violento por el abuso físico y psicológico de un padre hacia un hijo, alegoriza, de una manera muy precisa, la pérdida de su inocencia y la marca permanente que el padre ha dejado en su cuerpo como condena a seguir su mismo camino.

Base conceptual

Para el desarrollo de este ensayo audiovisual, como ya se ha mencionado anteriormente, se ha indagado sobre archivos audiovisuales de entrevistas, y conversatorios de Alejandro Jodorowsky y demás artistas que han expresado su opinión

y crítica hacia sus películas. También se han escogido fragmentos de estas películas en las que se expone la violencia física y simbólica de manera concisa hacia los cuerpos vulnerados.

Es entonces que esta recopilación de vídeos se ha compuesto de, básicamente, dos tipos de material de archivo audiovisual:

1. Entrevistas sobre el cine de Alejandro Jodorowsky hacia Alejandro Jodorowsky y críticos de cine.
2. Fragmentos de las tres películas analizadas en donde se pone en evidencia la violencia, tanto a nivel físico como simbólico.

Para la organización del material de archivo y el montaje del ensayo audiovisual se ha determinado ejecutar una serie de elementos que puedan componer el discurso. Se caracteriza por presentar de una manera sutil el estilo de Jodorowsky e introduce, a través de voces en off, acerca de la violencia en sus películas. La poesía se presenta desde el inicio y a lo largo del ensayo; paulatinamente, esta se intensifica para dar a conocer la postura de la autora, con la finalidad de hacer del ensayo un arte más íntimo y personal. En este sentido, las imágenes que son acompañadas por la poesía, son escogidas de acuerdo a su simbología presentada y, principalmente, cuando la violencia es explícita. La convergencia de estas imágenes, más allá de la poesía, forma un propio hilo narrativo en el que el sadismo estético confirma un estilo surrealista y, en efecto, peculiar de presentar la violencia.

Figura 12

Fotograma del ensayo audiovisual *Cuerpo y Carne* (2022), Samantha Maldonado; extraído de la película *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky.



En la *Figura 12*, se visualiza un fotograma de la película *El Topo* en el que un niño es obligado a matar a un hombre. Esta escena, en particular, fue escogida para el ensayo audiovisual por su alto contenido simbólico, así como la cantidad excesiva de sangre que muestra, como alegoría a la decadencia del ser humano. En un principio, el hecho de presentar a un niño desnudo durante la película, como ya se mencionó en el análisis del capítulo segundo, representa la inocencia y pureza del ser en su máxima expresión. Sin embargo, el incentivar a realizar un crimen, simboliza la candidez del ser que se va corrompiendo desde temprana edad, a través de seres que ya están corrompidos.

Figura 12

Fotograma del ensayo audiovisual *Cuerpo y Carne* (2022), Samantha Maldonado; extraído de la película *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky.



La poesía como complemento al discurso

La poesía que se presenta en el ensayo es una representación de las sensaciones que evocan las imágenes y, junto a ello, es un cuestionamiento sobre cada elemento que se muestra y que da cabida a indagar de una manera introspectiva a través de su simbología. La poesía busca preguntar y encontrar, a través de las mismas imágenes, sus respuestas. La vulneración de cuerpos es un elemento particular que Jodorowsky utiliza en sus películas y, para especificar aún más, muchos de estos cuerpos son de animales vivos o, incluso, sacrificados y, es por ello que *Cuerpo y Carne*, a través de la poesía, pone en cuestión la legitimidad del uso de estos cuerpos. De esta manera, el sonido no se limita a un solo tipo de discurso, sino que, a través de tres componentes diferentes: entrevistas en *voz en off*, poesía en *voz en off* y sonido diegético de las películas, forman un solo discurso en el que juntos confluyen y le dotan de sentido a la premisa, que es

analizar estos elementos de violencia y el objetivo que tienen al representarse de una manera determinada.

El proceso creativo del poema se ha basado en su concepción a través de la espontaneidad; como ya se ha mencionado, las imágenes visualizadas han evocado diferentes sensaciones y cuestionamientos que se han logrado plasmar a través de un poema, el mismo que empieza de una manera general, e incluso, ambigua y se va transformando en un discurso más profundo que pretende resignificar las imágenes presentadas a través del flujo de la creatividad.

Resultados y conclusiones

A partir del cumplimiento de los objetivos planteados en la presente investigación, se concluye lo siguiente:

La violencia en la historia del cine, al gestarse en un contexto bélico, ha sido naturalizada desde sus inicios y ha trascendido junto con la evolución del cine, manifestándose en diversas formas. Como bien lo exponen Hormazábal y Palacios, en el 2006: “Si bien toda la cinematografía contiene violencia de una u otra manera, las formas de mostrar esta violencia han ido cambiando según los tiempos, adecuándose a los diversos estilos y géneros que han surgido a través de la historia del cine y que la han incluido en mayor o menor grado dentro de su narrativa. De tal modo que los espacios de difusión de la violencia suelen generar mayor impacto al ser producidos audiovisualmente.

Mediante el análisis de la filmografía de Alejandro Jodorowsky se evidencia que sus obras presentan un alto contenido de violencia, tanto física como simbólica. De esta manera, los subtextos que se transmiten en las obras analizadas, permiten identificar, a partir de los mensajes, símbolos, metáforas e imágenes surrealistas, diferentes formas de violencia. Así, los diversos niveles, formas, y magnitudes de la violencia expuestas en las obras de Jodorowsky exponen por un lado, en el caso de la violencia simbólica, el argumento surrealista, con una cantidad de elementos metafóricos que se logran fusionar desde lo visual y estético y que, más allá de mostrar una realidad palpable, consiguen representar el universo simbólico y onírico que Jodorowsky plantea como contracultura a la época.

El surrealismo, lo abstracto y lo circense, características propias del cine de culto de Jodorowsky, exponen una personalidad y huella propia, donde las simbologías pueden incidir de manera perturbadora en la psique del espectador, elementos que no se han logrado vislumbrar en otras obras cinematográficas surrealistas. En efecto, el surrealismo de Luis Buñuel, por ejemplo, tiene un impacto que difiere de las impresiones que crean las imágenes de Jodorowsky.

Por otra parte la violencia física, a través de la crudeza de mostrar escenas sangrientas (*El Topo*), en el desierto nos presenta un desfile de seres mutilados, el niño desnudo que dispara a petición aleatoria de su padre, este mensaje se complementa con una variedad de personas heridas ensangrentadas, asesinadas, animales muertos, descarnados y desmembrados. Pudiendo constatarse la existencia de un uso deliberado de los cuerpos para estas representaciones, las cuales llevan a concluir, una vez más, que los elementos de violencia presentados en el cine, no solo se encuentran de manera diegética y explícita, sino que se acentúan aún más en el argumento de utilizar, cosificar y vulnerar los cuerpos los cuales son expuestos como carne en estos relatos.

El ensayo audiovisual *Cuerpo y Carne* como objetivo general y resultado final de la presente investigación, es un ejercicio crítico de introspección a través de sensibilidades que ha causado la representación de los actos violentos y, en este sentido, el profundo cuestionamiento de la forma de representación del ser humano y el ser animal, los mismos que son expuestos como cuerpo y carne.

Finalmente, se expone que el ensayo audiovisual recopila las imágenes más significativas de violencia física y simbólica expuestas en las tres obras de Alejandro Jodorowsky constituyen para la autora, un viaje de reflexión y resignificación del cine de Jodorowsky, a través de una apuesta por deconstruir el uso de la violencia en el contexto cinematográfico.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962). *El ensayo como forma*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona. Ediciones Ariel.
- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los '90*. Madrid: Fundamentos.
- Albuquerque, C. (2020). *Violencia de género contra las mujeres indígenas y discapacitadas en el cine peruano y venezolano: La teta asustada y Brecha en el silencio*. Utrecht University.
- Bernárdez Rodal, Asunción (2002) *Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación*. In *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, pp. 87-108. ISBN 84-699-7328-2
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Editorial Anagrama.
- Cabrejo, J. (2019). *El cine como viaje*. Universidad de Lima. Fondo editorial.
- Calderone, M. (2004). *Sobre la violencia simbólica en Pierre Bourdieu*. Universidad Nacional de Rosario. UNR Editora.
- Catalá, J. (2007). *LAS CENIZAS DE PASOLINI Y EL ARCHIVO QUE PIENSA*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Carreño, V. (2017). ¿Qué es la investigación-creación? Revista *SituArte/Documentos*. Universidad del Zulia.
- Cruz, E. (2017). *Apuntes en torno al ensayo audiovisual. Correspondencias. Cine y pensamiento*.
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (2013). *Presentación de El Topo en presencia de Brontis y Adán Jodorowsky*. Recuperado de:

<https://moreliafilmfest.com/presentacion-de-el-topo-en-presencia-de-brontis-y-a-dan-jodorowsky>

Genschow, K. (2018). Mirar, violar, matar: Políticas y estéticas de la violencia de género en el cine latinoamericano actual. *Letras Femeninas*, 43(2), 25-38. Retrieved August 2, 2021, from <https://www.jstor.org/stable/10.14321/letrfeme.43.2.0025>.

González, E. (2015). *Pensar los animales en Jacques Derrida*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía.

Gutiérrez, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona. Ibid.

Hernández Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Bases para un debate sobre investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado

Hernández Hernández, F. (2015). *Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística*. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>.

Hormazábal, E., Palacios, Marielisa. (2006). *LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y VIOLENCIA AUDIOVISUAL. Análisis de recursos expresivos y técnicos en la obra de Gaspar Noé*. Universidad de Chile.

Jodorowsky, A. (2009). *Manual de psicomagia (consejos para manejar tu vida)*. Ediciones Siruela, S. A.

Jodorowsky, A. (1965). *Teatro Pánico*. Ediciones Era.

- Keathley, C. (Trad. Álvarez, C). (2014). *La cámara-stylo: Notas sobre la crítica audiovisual y la cinefilia*. Recuperado de Revista Transit: <http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/>.
- Lamadrid, G. (2011). *Estudio sobre la violencia simbólica en la escenificación de relaciones de género en la obra Fando y Lis*. Universidad Veracruzana.
- Machado, A. (2010). *El filme-ensayo*. La Fuga, 11. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Mancilla, R. (2015). *El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989): Una estética de la catástrofe*. Universidad de Chile.
- Mesarina, A., Mondoñedo, R., Morán, J., Rantes, G., Venegas, O. (2018). Camino a la trascendencia: lo que comparten Aronofsky y Jodorowsky. *CineScrúpulos*, 6(1), 19-24. DOI: <https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v6i1.1415>
- Mínguez, N. (Ed.). (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Editorial GEDISA.
- Montero, D. (2016). *LA HERENCIA DE MONTAIGNE. TRAYECTOS POSIBLES PARA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ENSAYO CINEMATOGRAFICO*. Universidad de Bath.
- Morera Hernández, Coral. (2015). *Mujer, violencia y cine: la agresión masculina como estrategia narrativa*. Universidad de Valladolid.
- Muñoz, L. (2015). *Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano*. Universidad Manuela Beltrán. Bogotá, Colombia.
- Organización Mundial de la Salud. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Ginebra.

- Ortega, M. L. & Weinrichter, A. (Eds.). (2006). *Mystère Marker*. Madrid. T&B Editores.
- Peña Collazos, W. (2009). *La violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder*. Revista Latinoamericana de Bioética.
- Reseco, I. (2019). *Sexualidad, cine y censura: un estudio sobre la aplicación del Código Hays en la filmografía de Hitchcock*. Gandia.
- Vera, Romina. (2020). *Ensayo audiovisual sobre el uso estereotipado de las mujeres en los spots televisivos publicitarios*. Universidad Tecnológica Israel. Quito, Ecuador.
- Villanueva, E. (2015). *EL MACROACTO DISCURSIVO-PSICOMÁGICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY: “EL TOPO” COMO MANDALA FILMOGRÁFICA*. Universidad Autónoma de Nueva León.
- Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa, tentativas en torno al cine ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Filmografía

- Baiz, A. (Dirección). (2007). *Satanás* [Película]. Proyecto Tucan.
- Griffith, D., W. (Dirección). (1915). *El nacimiento de una nación* [Película]. David W. Griffith Corp.
- Griffith, D., W. (Dirección). (1916). *Intolerancia* [Película]. Triangle & Wark.
- Jodorowsky, A. (Dirección). (1968). *Fando y Lis* [Película]. Producciones Pánicas.
- Jodorowsky, A. (Dirección). (1970). *El Topo* [Película]. Producciones Pánicas; ABKCO Records.

Jodorowsky, A. (Dirección). (1989). *Santa Sangre* [Película]. Coproducción México-Italia; Produzioni Intersound, Productora Fílmica Real.

Meirelles, F., Lund, K. (Dirección). (2002). *Ciudad de Dios* [Película]. 02 Filmes; VideoFilmes; Miramax Film.

Noé, G. (Dirección). (2002). *Irreversible* [Película]. Les Cinémas de la Zone; StudioCanal; Mars Distribution.

Pasolini, P. (Dirección). (1975). *Saló o los 120 días de Sodoma* [Película]. Produzioni Europee Associate; Les Productions Artistes Associé.

Porter, E., S. (Dirección). (1902). *Asalto y robo de un tren* [Película]. Edison Studios.