

## **Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro**

**Marcela Del-Río Reyes**

Este trabajo se propone señalar las etapas que siguió como director y autor teatral el controvertido Alexandro Jodorowsky a su paso por México. Su huella no sólo se dejó ver en autores como Margarita Urueta, directores como Julio Castillo y en actores como Carlos Ancira, Beatriz Sheridan, Alvaro Carcaño o Héctor Olvera, para nombrar sólo algunos de ellos, sino también en artistas de otras disciplinas, como en el pintor Manuel Felguérez, por ejemplo, y en tantos otros. La evolución del teatro de Alexandro Jodorowsky en México pasó por diferentes etapas. Su actividad como mimo lo lleva primero a dirigir teatro de los autores vanguardistas, después a dirigir sus propios textos, luego a hacer espectáculos sin texto escrito sino improvisado en espectáculos *efímeros*, que no podían volver a repetirse. Tal secuencia se deriva de una evolución en sus conceptos sobre el teatro, evolución que como artista lo lleva de mimo y cuentista a ser director teatral, cineasta y novelista.

Alexandro Jodorowsky nace en Tocopilla, Chile, en 1930. Se traslada con sus padres a Santiago, y después, ya adolescente, se va a París a estudiar el arte de la mímica con Etienne Decroux, que fue también maestro de Marcel Marceau. Al llegar a Europa por primera vez, lo que buscaba era conocer el origen de la mitificación que sus coetáneos hacían del teatro europeo, entonces descubre y se identifica con la concepción del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Después de estudiar pantomima con Etienne Decroux, entra a formar parte de la compañía de Marcel Marceau, para quien escribe dos pantomimas: *El fabricante de máscaras* y *La jaula* (de cristal), las cuales Marceau estrena en París incluyéndolas en su repertorio. Cuando la compañía viaja a México, Jodorowsky decide abandonar a Marceau y quedarse en ese país. Es ahí donde inicia su carrera como director teatral, atraído, tal vez, por las palabras

de Artaud, quien en el prefacio de su libro *El teatro y su doble* confiesa su fascinación por México, donde “el mundo está en perpetua exaltación” (Artaud 1964, 11). Al comenzar a dirigir a los autores vanguardistas, Jodorowsky integra al concepto del teatro como ceremonia ritual que tiene Artaud, el simbolismo onírico del sobrerrealismo, las angustias de la incomunicación insoluble del teatro del absurdo, hasta que en un breve viaje a París se reúne con Fernando Arrabal y Topor, y juntos, lanzan un manifiesto que se presenta como una rebeldía no sólo frente al teatro aristotélico tradicional, sino también frente a las corrientes del sobrerrealismo, del absurdo y del teatro comprometido brechtiano. En este manifiesto proponen una “actitud pánica,” dando todas las características de renovación técnica y de contenido, de su concepción teatral. Coinciden con Artaud en que el teatro debe ser una ceremonia ritual; sin embargo hay en su fondo diferencias específicas en su concepto de ceremonia ritual. En Jodorowsky, se opera una evolución conceptual, que termina por desligarlo de Arrabal, para afirmar su propia concepción de la “fiesta pánica,” concebida como la desinhibición total carnavalesca, que conduce a la destrucción de todo, con objeto de arribar al descubrimiento de una verdadera identidad humana. Esta evolución la inicia el director y cineasta chileno a partir de su llegada a México en 1960.

El teatro en México en aquel año no se había abierto a la vanguardia, a pesar de los esfuerzos de algunas individualidades y de grupos renovadores que existieron desde principios del siglo. Y si los textos vanguardistas fueron condenados al cajón del olvido, los montajes escénicos renovadores eran prácticamente islas flotantes en un mar de zargazos. Principalmente, porque para ellos hacía falta bien el concurso económico del estado, bien el interés de los productores teatrales que como buscaban la recuperación de sus inversiones, elegían un teatro que fuera de fácil acceso para el público burgués que era el que podía pagar el espectáculo. Así, emisores y destinatarios permanecían en un estado de letargo, sólo sacudido eventualmente por intentos que no lograban romper con los moldes petrificados.

Los antecedentes que pueden citarse, en los años cincuentas, de los montajes más renovadores, fueron realizados por diferentes directores de escena, entre los que estuvieron Salvador Novo, que presenta *Esperando a Godot* de Samuel Beckett; Eduardo García Maynez C. que estrena en México R.U.R. de Carel Capek; José Luis Ibañez, especialmente con *Asesinato en la Catedral* de T. S. Eliot y *Las criadas* de Jean Genet.

Para mejor comprender el escenario en el que se mueve Jodorowsky al llegar a México, es conveniente hacer una breve recapitulación de los esfuerzos por una apertura a las nuevas formas dramáticas que habían

realizado en las tres décadas anteriores que ciertos grupos experimentales cuyo afán era renovador, como el Grupo de los Siete de intenciones nacionalistas; el Teatro Ulises que representó la llegada de los poetas-dramaturgos al teatro, bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza a la cabeza. Nacen de ahí los Escolares del Teatro con Julio Bracho; la obra *Proteo* de Francisco Monterde es la primera pieza de autor mexicano que monta un grupo experimental. Surge el Teatro Orientación con elementos del Ulises que retoman la bandera del teatro moderno, especialmente francés; en sus dos primeras temporadas (1932-1933) no montan ninguna obra de autor mexicano. Llegan después las inquietudes sociales al teatro con el Teatro de Ahora y el de los Trabajadores del Teatro con Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. En la década de los cuarenta el Teatro de México no se preocupa por renovar, sino por llevar a la escena las obras de éxito ya probadas. Al mismo tiempo, Seki Sano inicia la escuela de vivencia para los actores con escuela de actuación y su Teatro de las Artes. El grupo Proa de José de Jesús Aceves inicia los “teatros de bolsillo” con su Teatro Caracol, llevando a escena a autores como Sartre y Kaiser. Le sigue en su intención renovadora el teatro de la Linterna Mágica (1946) de Ignacio Retes, el Teatro de Arte Moderno (1947) creado por Lola Bravo y Jebert Darien, y el Teatro de la Reforma (1948) de Seki Sano, con participación de Luz Alba. Además de los grupos universitarios, también experimentales, algunos directores buscaban también nuevas formas de expresión. Entre ellos estaban Xavier Rojas, Julio Ruelas, Juan José Gurrola, Héctor Azar, y ya en los cincuentas, otros directores y grupos, como el Teatro Club, fundado por Emma Teresa Armendáriz y Rafael López Miarnau, buscan una ruptura con el teatro español decimonónico que privaba en los escenarios comerciales de México.

Aunque hubo varios directores extranjeros asentados en la capital mexicana, como Alvaro Arauz, Fernando Wagner y Charles Roemer, fueron tres los que por la continuidad de su trabajo marcan tres pasos importantes en la evolución del teatro mexicano de la década de los sesentas: Seki Sano, japonés, alumno de Stanislavsky, que lleva a México el teatro norteamericano de Williams y de Miller y que es maestro formador de varias generaciones de actores, entre los más notables María Douglas, López Tarso y Wolf Rubinskis; Alvaro Custodio, español, que retoma el teatro clásico, pero lo saca de la cárcel arquitectónica, llevándolo a las pirámides, a las plazas y a los atrios abiertos y, finalmente, Alexandro, quien al iniciarse como director de escena se anuncia en los programas sin apellido, por rebeldía contra su padre, y con equis en lugar de jota, en mitad de su nombre, como un signo de

identidad mexicanizada y quien, como Seki Sano, habrá de tener también una gran influencia en directores, actores, actrices, escenógrafos y músicos. Es en gran porcentaje gracias a Jodorowsky que en la década de los sesentas se opera una renovación del teatro mexicano hacia la postmodernidad.

Las obras llevadas por Alexandro a la escena mexicana fueron:

- |           |  |
|-----------|--|
| jun 1960  | <i>Acto sin palabras</i> y <i>Fin de partida</i> (Samuel Beckett)  |
| nov 1960  | <i>Las sillas</i> (Eugène Ionesco)   |
| dic 1960  | <i>¿Crimen suicidio?</i> (Tardieu) y <i>La lección</i> (Eugène Ionesco)  |
| abr 1961  | <i>La sonata de los espectros</i> (August Strindberg) <i>La mujer transparente</i> (Margarita Urueta)  |
| sep 1961  | <i>Penélope</i> (Leonora Carrington)   |
| nov 1961  | <i>Fando y Lis</i> (Fernando Arrabal)  |
| dic 1961  | <i>Grajú</i> (Margarita Urueta)  |
| feb 1962  | <i>La revolución de las geometrías oxidadas</i> de Alexandro (En la calle, frente al mural de hierro en el Cine Diana, realizado por Manuel Felguérez, y titulado por él "Poema dinámico para un inmóvil de hierro") |
| jul 1962  | <i>La ópera del orden</i> (Alexandro Jodorowsky)   |
| abr 1963  | <i>La señora en su balcón</i> (Elena Garro); <i>Un corazón en la corteza</i> (Oscar Ayala)   |
| ago 1963  | <i>El señor Perro</i> (Margarita Urueta)   |
| oct 1963  | <i>Espectáculo auditivo</i> (Alexandro, con poemas de Gelsen Gas por el Grupo Pánico)  |
| abr 1964  | <i>Efímero pánico</i> (Alexandro, en el patio de la Academia de San Carlos)  |
| may 1964  | <i>El diario de un loco</i> (Nicolas V. Gógol); <i>El gorila</i> (Kafka)   |
| dic 1964  | <i>El hombre y su máscara</i> (Margarita Urueta); <i>Locuras felices</i> (Alfonso Arau)  |
| mar 1965  | <i>Víctimas del deber</i> (Eugène Ionesco)   |
| oct 1965  | <i>Poderoso caballero es don Dinero</i> (Margarita Urueta)   |
| abr 1966  | <i>La señora en su balcón</i> y <i>Las sillas</i> (reposiciones)   |
| abr 1966  | <i>El ensueño</i> (August Strindberg)  |
| abr 1967  | <i>Fando y Lis</i> (Arrabal); <i>Amor de don Perimplín con Belisa en su jardín</i> (García Lorca)  |
| ene 1968  | <i>El rey se muere</i> (Ionesco)   |
| 1964-1968 | <i>Espectáculos efímeros</i> (Alexandro, en la piscina del Balneario de Aguas Termales Bahía, en el Teatro Urueta y en el Teatro Esfera)   |

Fue interesante el hecho de que en julio de 1968, llegara a México la compañía francesa de Jacques Mauclair con tres textos de Ionesco, montados previamente por Alexandro Jodorowsky: *El rey se muere*, *Las sillas* y *La lección*. En las tres escenificaciones pudo comprobarse la superioridad indiscutible de los montajes de Jodorowsky. Reproduzco aquí algunos fragmentos de los artículos que publiqué en el suplemento cultural del diario *Excélsior*, en ocasión de la dirección de Mauclair:

[*El rey se muere*, por la compañía francesa]...La diferencia se hace patente desde el momento en que se abre el telón y aparece la escenografía de Jacques Noel. La acción, que en la visión de Leonora Carrington (creadora de la escenografía en el montaje de Alexandro), sucedía bajo la mirada de unos buitres que oteaban ese mundo en descomposición, se desarrolla, según el punto de vista de Jacques Noel, en las alturas de una especie de catedral. Y al fondo, en vez de la esfera móvil de Leonora, el estatismo de unos vitrales. Esta diferencia escenográfica señala de manera determinante la distinta actitud con que fue abordada la obra. En la versión de Alexandro, todo dependía del movimiento. En la de Mauclair todo se desenvuelve dentro de un mundo quieto y dogmático. De ahí que, por ejemplo, en la escena del corazón, lo que para Alexandro fue un latido que hacía convulsionarse todo el escenario, para Mauclair, fuera una palpitación invisible, que sólo se dejaba sentir a través del sonido. Y que los momentos en que se escucha el retumbar de ese mundo que se desmorona, fueran resueltos por Alexandro a través de luces y desplazamiento de los actores; y por Mauclair, en cambio, a través de composiciones de rigidez escultórica. Para Alexandro, el rey Berenger es la angustia y a la vez la parodia de esa angustia. La tragedia del rey que se enfrenta a la muerte, se desploma en el ridículo. Para Mauclair, Berenger no se burla de sí mismo, por lo contrario, busca lo sublime. La tragedia planteada por Mauclair se redime con la elevación. La planteada por Alexandro se libera al tocar la sima.<sup>1</sup>

Resultó evidente que la interpretación trágico-paródica de Alexandro correspondía más a la visión demoledora de Ionesco que la beatífica de Mauclair.

*Las sillas* es el drama en el que el autor deja en boca del "Orador" la tarea de decir un mensaje vacío al Ser Humano. En la interpretación alexandrina, el Orador es un representante de la divinidad, que al intentar decir su mensaje a la humanidad sólo dice incoherencias en medio de

gesticulaciones grotescas. De suerte que podía deducirse como tesis del texto espectacular, que el Ser Humano no debe esperar realizarse fuera de sus limitantes ya que no puede trascender su propia esencia. En cambio, el “Orador” de Mauclair era un ser anodino que no personificaba nada, con lo que se derrumbaba el andamiaje trágico, quedando sólo el adorno, el trazo superficial. Independientemente de que la interpretación alexandrina correspondiera más a la plurisificación ionesquiiana, su puesta en escena contenía valores artísticos muy por encima del academicismo con que Mauclair abordó tres de las obras cumbres del teatro del absurdo.

La diferencia se hizo astronómica en *La lección*, donde el Ser Humano – personificado por La Alumna – siente el impulso de aprender, y la Ciencia – simbolizada por El Profesor – lo va llevando de la matemática, a la filosofía, a la metafísica, a la teología y por fin a su destrucción:

Después de esa destrucción, la obra de Ionesco presiente la vuelta del ser humano a la barbarie (de ahí que – en la versión de Alexandro – el Profesor, después de dar muerte a la alumna, se quitara el revestimiento que había empleado para ejecutar ese acto, inclusive violatorio, y quedara cubierto con una especie de piel de mono) y al llegar otra alumna, deja adivinar la repetición de un nuevo ciclo, que conducirá a otro, y a otro más, y así hasta el infinito. (*Excélsior*, 21-Julio-1968)

En la misma crítica señalo que tal vez la pobreza de la escenificación de Mauclair, de *La lección* pudo deberse a dos circunstancias: o bien no comprendió el mensaje del texto dramático ionesquiiano, o bien, el temor de enojar al autor le ató las manos. El resultado fue que después de las presentaciones de la compañía francesa, pudo aquilarse más el trabajo que Alexandro estaba realizando en México.

No obstante eso, y aunque desde la década anterior se habían llevado a escena autores de la vanguardia europea, los montajes de Alexandro fueron explosivos. Y al decir explosivos no uso una metáfora. Grupos no precisamente teatrales llegaron al extremo de hacer explotar bombas de gases lacrimógenos sobre los espectadores con el objeto de interrumpir la representación. Yo estuve entre esos espectadores y hay que confesar que fuimos sentimentales, porque estuvimos llorando actores y público hasta el final de la función.

¿Qué hacía diferente al teatro alexandrino del teatro vanguardista que se producía en México en esos primeros años de la década de los sesentas?<sup>2</sup> Se lo pregunto a Alexandro y él me lo responde en una entrevista que le hago en 1962:<sup>3</sup>

– Nuestro teatro provoca tantas discusiones – me dijo – porque es el choque de dos generaciones. Asistimos en todos los países al fenómeno de que la vieja generación trata de hacer impotente a la nueva, de comérsela y destruirla, o sea que nace la nueva generación y la vieja se la va comiendo y la nueva se convierte en un remedo de la vieja. Nosotros estamos haciendo un movimiento que representa la lucha de dos generaciones, de dos concepciones artísticas. Una gran cantidad de críticos antiguos no puede soportar este teatro porque es plástico, porque es visual y no auditivo. Están acostumbrados al teatro auditivo. Los autores de la vieja generación, los que he visto que han estrenado en México, hacen teatro totalmente auditivo, literario, literatoso. Nosotros estamos haciendo un teatro que además de visual es también auditivo, pero no literatoso. Auditivo en el sentido de que está incluido el ruido, el grito, la música. Es la misma lucha que sostuvo en México la pintura abstracta en contra de la pintura realista, que tampoco querían presentar en las exposiciones y la acusaban de no ser representativa del país y a pesar de eso es hoy la más representativa porque es la más nueva. Entonces eso significa que estamos frente a dos mentalidades, una antigua y una moderna. La generación antigua se plantea en el arte el problema de la armonía, del equilibrio, de la belleza. Y yo pienso que pueden crearse obras de arte con elementos estéticos de desarmonía, de desequilibrio y de fealdad. Y en este sentido hay también toda una tradición: tenemos a Goya, a Brueghel, a Bosch, en la pintura; tenemos a Kafka, a Dostoievsky, en la literatura; están las corrientes como las de Dadá, el surrealismo, el futurismo. Todo el movimiento moderno es un núcleo que tiene una nueva técnica, un nuevo concepto del arte, que a la generación antigua le parece feo. Y lo que está más anquilosado es el teatro, porque precisamente es la gente, la masa la que más se anquilosa. Por eso todos los movimientos nuevos son individuales, individualistas. Y como el teatro a quien se dirige es hacia la gente, hacia la masa, tiene que enfrentar mayores problemas y muy especialmente de orden económico, porque es la gente la que sostiene el teatro, y al estar anquilosada la gente, el teatro se ha visto también limitado en sus posibilidades, porque el público no va al espectáculo realmente moderno, debido a que no lo soporta, porque no está acostumbrado. En *La sonata de los espectros* incluso muchos actores me dijeron que el primer acto era un error porque estaba

siempre en el máximo, no había clímax, no comienza abajo, y no sube, y no desciende, tal como se acostumbra que se construyan las obras: comenzar abajo para después gritar. Pero yo me dije ¿por qué no voy a construir una obra en pleno desequilibrio, que esté siempre en lo alto, siempre en el paroxismo, aunque se oiga monótono. Kafka usa en *El castillo* la monotonía y la repetición como elementos artísticos. ¿Por qué andar buscando caminos hacia el clímax? ¿Por qué no hacerlo todo en clímax o hacerlo todo en bajo? Hay que buscar nuevas formas de composición. Es evidente que las viejas generaciones están defendiendo su derecho a castrar a las nuevas. En cualquier movimiento artístico que surge las viejas generaciones defienden su derecho a usar sus tijeras, porque una nueva generación significa la muerte de las viejas ideas y eso los deja sin nada que hacer, porque ni siquiera pueden rejuvenecerse. Porque es asunto de otra generación, y lo único que pueden hacer es dejar su sitio a otro, es la ley de la vida. Y la nueva generación tiene entonces que luchar en contra de las viejas generaciones y no sólo en contra de ellas, sino también en contra de las nuevas degeneradas, que están muertas en vida. Las nuevas generaciones ya comidas son peores que las antiguas.

Alexandro me cuenta entonces como, siendo adolescente, comenzó su quehacer artístico escribiendo poemas y cómo se volvió mimo cuando se fue a estudiar teatro experimental y se dio cuenta de que en el teatro antes que el texto estaba el actor, que era un ser humano y que lo que él creaba era precisamente lo que no era texto, entonces se dijo: “el verdadero teatro es mudo.” Así fue como empezó a hacer pantomima porque le pareció que el actor debía emplear otros medios de los que emplea normalmente. Pensó que en Santiago de Chile, los actores y directores estaban copiándole a Francia y a Inglaterra y que tenían un complejo de inferioridad frente a Europa. El no conocía entonces Europa, pero le parecía que era un mito. Y añadió:

–Yo no iba a estar viviendo de mitos y no tenía por qué hacer un teatro a la europea. Entonces decidí fundar mi propio teatro y escribir y actuar de acuerdo a mi sentir artístico. Y éste era un teatro mudo.

Le señalé entonces que había una contradicción, porque si lo que él quería era escribir para el teatro, ¿cómo conciliaba el hecho de que estuviera en contra del texto, y de que se hubiera propuesto hacer teatro mudo? Y respondió:



—Porque me parecía que si bien era necesaria la literatura en el teatro, como es necesaria la escenografía o la iluminación; el texto es sólo un elemento más. Lo que hacen los autores es tragarse el teatro. El teatro está presentando autores y no está presentando actores ni compañía. Entonces, yo lo que quería era llegar a escribir para un teatro en el que el texto no se tragara al teatro, hacer un teatro donde el texto fuera un elemento en combinación igual con los otros elementos. También es espantoso ver un teatro donde sólo hay escenografía, donde los actores no son actores sino marionetas. En el teatro deben estar todos los factores, pero en su justa medida. Me parece a mí que el autor debe ser una sola parte, pero no el todo. No estamos para servir al autor. Yo quiero escribir teatro, pero me doy cuenta de que los autores son seres monstruosamente egoístas, egocéntricos, que toman al actor como un servidor. Se presenta *Yocasta o casi* de Salvador Novo y lo único que cuenta es el autor; la compañía no tiene ninguna importancia, no hay ninguna revolución en lo que es el actor, en lo que es el fenómeno del teatro. El Teatro Nacional Popular presenta autores, pero el verdadero teatro no es eso, el verdadero teatro es antes que nada la compañía, es la gente viva que utiliza a un autor como pretexto.<sup>4</sup>

### **Del teatro de la crueldad a la fiesta pánica y al espectáculo efímero**

La concepción que Alexandro tenía de lo que debía ser el teatro era natural que encontrara puntos de contacto con el teatro de la crueldad de Artaud, quien precisamente ponía como modelo al teatro oriental donde:

todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*. (Artaud 1964, 44)

La concepción de la crueldad de Artaud es la que prevalece en la primera etapa del teatro de Jodorowsky, el cual puede dividirse en cuatro etapas evolutivas:

- 1<sup>a</sup> Integración de los conceptos y técnicas formales descritas por Artaud y de los contenidos del teatro llamado del absurdo, que se pone de manifiesto en montajes preferentemente de Beckett, Ionesco, Tardieu y Arrabal.

- 2<sup>a</sup> Integración de los conceptos anteriores, con los del *sobrerrealismo*; que se manifiesta en montajes, de los mismos autores, pero además en los que hace de los textos de Leonora Carrington y Elena Garro, eminentemente *sobrerrealistas*.
- 3<sup>a</sup> Conceptualización del “teatro pánico,” en unión de Arrabal y Topor, que se manifiesta en reposiciones, por ejemplo de espectáculos ya montados antes, pero interpretados de acuerdo a la nueva concepción *pánica* del teatro.
- 4<sup>a</sup> Evolución de su concepto de la ceremonia ritual hacia su propia concepción del teatro como *fiesta pánica*. En esta etapa aparecen sus publicaciones, *Cuentos pánicos* y *Teatro pánico*<sup>5</sup> con textos que servirían de base para crear espectáculos a los que denomina *efimeros pánicos* y que son los que habrán de producir las reacciones más violentas de los grupos conservadores, en contra de Alexandro.

Al estudiar los conceptos teóricos que sustenta el teatro *pánico* se advierte su relación con el teatro de la crueldad, sin embargo, hay que hacer un deslinde conceptual que permita descubrir la diferencia específica de la propuesta teórica del teatro *pánico*, para descubrir su virtud renovadora. Los conceptos teatrales del *teatro de la crueldad*, expresados por Artaud y los del *teatro pánico* de Arrabal y Alexandro, establecen semejanzas pero también diferencias que deben ser desentrañadas, si se quiere valorar la aportación de este movimiento y de Jodorowsky al teatro mexicano.

Tanto la concepción artaudiana de “la crueldad,” como la alexandrina de “lo pánico,” parten del carácter ceremonial y primitivo del teatro como reacción a las formas de tendencia realista. Fernando Arrabal en una conferencia<sup>6</sup> expresó que la idea que tuvieron de lanzar un manifiesto por un “teatro pánico” nació como resultado de su actitud rebelde cuando asistían a las veladas literarias de los *superrealistas* en París. Sin embargo, en su misma declaración dejó ver que había diferencia entre su propia concepción de lo pánico y la de Jodorowsky, al confesar que él mismo “no había escrito nunca una obra pánica.”

Sería interesante realizar una comparación completa de las propuestas teóricas teatrales no sólo entre el teatro de la crueldad y el teatro pánico, sino entre los propios fundadores de este último, pero como el espacio no permite analizar todos los elementos, me concretaré a señalar la diferencia específica fundamental que, a mi juicio, es el de su concepto de teatro como ceremonia, rito y fiesta.

Artaud insistía en que había que devolver a la escena “un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es raíz de todo el teatro antiguo” (Artaud 43) y pensaba que el teatro debía de ser una ceremonia que le proporcionara al espectador un “estado poético” (Artaud 125). El buscaba crear un espectáculo de masas “tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras” (Artaud 88), que tuviera “un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles” (Artaud 88). Su identificación del teatro con la “peste” es una concepción carnavalesca derivada del terror a la muerte, por la cual las masas se lanzan a la calle en total desinhibición.

Se confirma aquí el parentesco de la concepción artaudiana con la fiesta pánica con la que concluye la ceremonia ritual, como lo confirma Arrabal cuando dice:

Para mí el teatro sigue siendo una ceremonia: es un banquete sacrílego y sagrado, erótico y místico; que abarcaría todas las facetas de la vida, incluyendo la muerte, en el que el humor y la poesía, la fascinación y el pánico serían uno” (Cit. por Taylor, 1984, 23)

Cuando Artaud habla de la liberación ritual a la que conduce la ceremonia teatral expresa que ésta “perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual” (Artaud 288). Y compara esa liberación con el efecto alquímico de la transmutación de los metales comunes en oro. El espectador común, así, se verá transformado en un ser humano puro, después de esa redestilación esencial de la ceremonia que incluye el sacrificio y la muerte. Torres Monreal explica cómo se da esa trasmutación en el teatro pánico: a través de la ceremonia, lo que era considerado *feo, impuro, incoherente*, pierde su coeficiente negativo y se revalúa a través de un “sistema de contravalores” (Torres Monreal 1986, 44). Aquí, la palabra sistema repugnaría a Artaud, y tal vez también a Arrabal y a Jodorowsky, pues la pureza que ellos buscan no debe basarse en ningún *sistema* sino más bien en un *anti-sistema* anulatorio del orden anterior.

El concepto de la ceremonia que en su forma es aparentemente semejante por lo ritual no coincide, sin embargo, en su contenido. Artaud no suscribe la “confusión” como producto del azar, que es la que propone Arrabal. Las propuestas teóricas de Jodorowsky parecen coincidir con las de Arrabal, en ese momento sincrónico del manifiesto *pánico*, cuando dicen: “Todo es todo.” En el prólogo de su *Teatro pánico*, Jodorowsky resume los postulados y propone una diferenciación de las actitudes frente al acto estético. Según su visión, el artista tradicional *expresa* el acto; el pánico, en cambio,

lo *comete*. Y pone como ejemplo la diferencia en la forma de abordar la expresión de la *violencia*: “El (artista) abstracto recreará por medio de colores, líneas y volúmenes este sentimiento. En cambio, el concreto rasgará la tela o aplastará un mecanismo identificable no figurando la violencia sino dejando las huellas de un acto real” (Jodorowsky 12). Llevando a la práctica este concepto, en uno de sus *efimeros* mientras los actores se movían, gesticulaban, gritaban, aullaban, lloraban, en el escenario, alrededor de Manuel Felguérez, éste pintaba sobre un gran papel manila un cuadro abstracto y después de haberlo terminado, ahí mismo, frente a los espectadores, lo rasgaba.

Aunque los postulados pánicos de Jodorowsky y Arrabal hayan partido de un manifiesto donde comparten principios, ambos, de acuerdo a sus concepciones teatrales personales, toman su propio rumbo abandonando su “escuela pánica.” Y es precisamente su concepto de la ceremonia el que parece haberlos ido diferenciando.

Porque la ceremonia de la “confusión” de la que hablan Arrabal y Jodorowsky no está concebida de la misma manera. En *Fando y Lis* de Arrabal, por ejemplo, el ritual de la tortura desemboca en el sacrificio de Lis,<sup>7</sup> la pasión ambivalente se da en la confusión del amor/odio, a través de una violencia sadomasoquista que concluye con la destrucción del ser amado. Y en *Los dos verdugos*, así como en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de la ceremonia del sacrificio se pasa a la de la transfiguración de un personaje en su opuesto. Sin embargo, en el *Alexandro* de La ópera del orden, la ceremonia ritual de la confusión más que sacrificio o transfiguración, va a desembocar en la imposible identificación de uno u otro, esto es, en la conjunción de dos personajes opuestos: así el carcelero es a la vez el cautivo y el cautivo es el carcelero. No es el cautivo que se transfigura en carcelero y viceversa, como sería bajo el concepto arrabaliano, sino que al estar ambos a cada lado de una reja, no es posible en esa confusión discernir qué lado de la reja representa la libertad, así, no puede saberse quién es el cautivo y quién el carcelero.

La ceremonia ritual de *Alexandro* que no es sólo desinhibición carnavalesca, como en Artaud, va de la intercambiabilidad de los papeles, de concepción arrabaliana, hacia otra forma de rito que va de la carnavalización, a la confusión para llegar a concebir la identidad como un nudo de identidades, en donde cada persona deja de ser personaje y se integra en una humanidad nodal, a través de la “fiesta efímera.”

En la descripción del *efimero pánico* que hace *Alexandro*, se advierte ya la separación entre el concepto de Arrabal y el suyo. El *efimero pánico*



*Penélope* de Leonora Carrington con Bertha Lomelí



Beatriz Sheridan y Carlos Ancira en *La lección* de Ionesco



Carlos Ancira en *El diario de un loco*  
de Gógol



Beatriz Sheridan en *Penélope* de  
L. Carrington

“tiene como tarea expresarse por medios concretos superando la figuración y la abstracción para integrar a su mundo toda clase de materiales y actos anteriormente llamados no teatrales” (Jodorowsky 12). El artista crea lo inesperado: rompe con el atavismo de la “composición” y el pánico busca la unidad usando la falta de unidad, el desequilibrio y lo feo:

El hombre pánico no “es” sino que “está siendo” [...] La inteligencia pánica es capaz de afirmar dos ideas contradictorias al mismo tiempo que afirmar infinitas ideas que no afirmar ninguna. Antes del pánico, el pensamiento se daba en la *angustia* y conducía a la soledad. En cambio el pánico se da en la *euforia* y conduce a la *fiesta colectiva* [...] Tres ingredientes pánicos: euforia, humor y terror. [...] Para el hombre pánico todo es bello incluso lo bello. [...] Lema pánico: La fiesta soy yo y yo es: nosotros.” (Jodorowsky 12-14)

Este concepto unitemporal de la fiesta no coincide ya con la noción de sacrificio, ni con la transfiguración circular de Arrabal, ni con la noción de purificación de Artaud. Para Alexandro, el actor deja de ser actor teatral sobre el escenario mismo, porque es en el llamado “mundo real” donde ha sido convertido en “personaje,” y sólo en el escenario puede retomar su individualidad humana. Y el teatro mismo deja de ser *mimesis* y *representación*, para volverse vivencia. La ceremonia concluye con la destrucción total de la mascarada carnavalesca para hacer posible el renacimiento humano.

Sintetizando la comparación, puede decirse que Artaud concebía el teatro como una ceremonia ritual de la crueldad que tenía por objeto despertar un terror metafísico, en el sentido dionisiaco, al provocar el delirio colectivo, para encontrar la purificación eterna. El teatro pánico dividió sus concepciones: para Arrabal, el teatro es la ceremonia de la confusión, en la que el sacrificio es un ritual sadomasoquista, que se da para producir, a través de la circularidad de las transfiguraciones sucesivas, la anulación temporal; para Jodorowsky, el teatro es el rito de la violencia festiva, esto es, la ceremonia ritual a través de la cual se llega a ser capaz de destruir todo lo impuesto por la educación coercitiva y la tradición anuladora de la personalidad, es decir, todas las máscaras, para arribar a la construcción de la propia individualidad, en un tiempo unidimensional en el que sólo existe el presente.

Ya para el final de la década de los sesentas, varios directores mexicanos, compartiendo sus códigos, estaban produciendo un teatro ante destinatarios que ya habían sido sacudidos por los espectáculos de Alexandro.

Después de *La ópera del orden* y repartidos entre los últimos cuatro años de su permanencia en México, Alexandro presentó varios *Espetáculos efímeros* y fue especialmente esta etapa la que provocó las mayores protestas, al grado de que ciertos críticos pidieron desde sus columnas periodísticas que le fuera aplicado el Artículo 33 de la Constitución, que es el de la deportación de los extranjeros perniciosos. Pero antes de que decidiera irse de México a radicar a París, no porque se le haya expulsado, como algunos críticos querían, Alexandro toma la decisión de recuperar su nombre que había mutilado privándolo de su apellido, y así, retoma su identidad como Alexandro Jodorowsky, deja el teatro y se convierte en cineasta y en novelista, ya que después de sus cuentos pánicos, sus historietas de dibujos animados y otros relatos, publica en París, en 1984, su novela *Le paradis des perroquets* [El paraíso de los loros], en la que utiliza esquemas de la ficción científica, de la novela policial, de las películas de horror y hasta de cuentos pornográficos para expresar su visión del Chile de la década de 1940, con sus personajes grotescos, sus héroes que como dice su traductor al francés, Gérard Roero de Cortanze, cambian de alma y de cuerpo como de camisa. Al final de la novela, después de un cataclismo planetario, un loro repite incansablemente las primeras palabras de una lengua original, cuyo sentido ignora. Como puede verse, este final se emparenta intertextualmente con el personaje ya citado del “Orador” que pronuncia su discurso incoherente al final de *Las sillas*.

En conclusión, puede decirse que tanto sus primeras películas: *El topo* (1970), *Fando y Lis* (1972), y *La montaña sagrada*, (1973), como *Santa Sangre* (1990) filmadas todas en México, lo sitúan entre los cineastas más controvertidos de la época. Como él dijo alguna vez en una entrevista citando a Luis Spota:

“En arte, o eres el mejor o eres el distinto.” Yo traté siempre de ser el distinto. Quizás no sea el mejor, pero el distinto soy.<sup>8</sup>

Y el distinto, lo ha sido sin duda. Y su diferencia como director de teatro marcó a otros directores, actores, escenógrafos y pintores que en México, siguiendo sus enseñanzas tomaron la decisión de renovarse y de renovar el teatro mexicano.



## Notas

1. Mara Reyes era el pseudónimo con el que firmaba yo mi columna de crítica teatral "Diorama Teatral." Los artículos sobre estos montajes se publicaron en *Excelsior*, el 14 de julio de 1968 [*El de El rey de muere*]; y el siguiente domingo, 21 de julio, el referente a *Las sillas* y a *La lección*.

2. Entre los autores que fueron llevados a la escena por otros directores, en 1960, pueden citarse: Beckett, Ionesco, Chéjov, Sófocles, Giraudoux, Brecht, Anouilh, cuya *Jezabel*, fue prohibida por las autoridades, lo que no extrañó después de la clausura de *La Celestina* de Fernando de Rojas; también se representaron obras de George Bernanos, Peter Shaffer, Herbert T. Cobey; Tennessee Williams; así como clásicos españoles, adaptaciones modernas de Shakespeare, obras jaonesas y otras alemanas y chilenas que presentaron dos compañías extranjeras, respectivamente: el Teatro de Cámara Alemán y el Nuevo Teatro de Chile. De los autores mexicanos, hubo presentaciones de Emilio Carballido, Fernando Sánchez Mayans, Humberto Robles, Luisa Josefina Hernández, Federico S. Inclán, y haciendo su debut: Hugo Argüelles, Maruxa Vilalta, Marissa Garrido y Rosa Margot Ochoa.

3. La grabación de esta entrevista se conserva en los archivos de mi biblioteca. (Orlando)

4. En la misma entrevista grabada que se conserva en mis archivos.

5. En enero de 1963, aparecen los *Cuentos pánicos*, en México, en la editorial Era, colección Alacena, con nueve dibujos de Topor y una presentación de Arrabal. Los nombres de los cuentos que aparecen publicados son: "Zipelbrum," "El cura-monasterio," "Ab-Ovo," "De cómo Ori siendo gris se convirtió en dorado," "Eugenia," "Cuentos de negros," "Un marido que rept," "La fiesta del cuerpo nuevo," "La idea," "La bañadera," "Los hermanos siameses" y "El árbol de los sátiros." El libro *Teatro pánico* fue publicado en la misma editorial y en la misma colección en 1965, con dibujos de Jose Luis Cuevas, e incluyó un prólogo "Hacia el efímero pánico o ¿sacar al teatro del teatro!" "El túnel que se come por la boca" (auto sacramental pánico), "El mirón convertido" (tragedia pánica), "El efímero de la Escuela de San Carlos" (documento pánico) y dos pantomimas: *El fabricante de máscaras* y *La jaula*.

6. Así lo expresó en su conferencia: "Una noche con Fernando Arrabal" Auditorium del Miami-Dade Community Dade College, Feria Internacional del Libro de Miami, 18 de noviembre de 1993.

7. *Fando y Lis* fue montada por Alexandro primero en teatro y luego realizada en película.

8. Publicada por Jorge Cámara en "Cámara en Hollywood," *La Opinión* (Los Angeles) 30 marzo 1990, Sec. Panorama: 1-2.

## Obras citadas

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción: Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

Cámara, Jorge. "Cámara en Hollywood." *La Opinión* (Los Angeles) 30 marzo 1990, Sec. Panorama: 1-2.

Jodorowsky, Alexandro. *Cuentos pánicos*. Presentación, Arrabal. Ilus. Topor. México Alacena, 1963.

———. *Teatro pánico*. Dibujos de José Luis Cuevas. México: Alacena Era, 1965.

- . *Le paradis des perroquets*. Trad. Gérard Roero de Cortanze. Paris: Flammarion, 1984.
- Reyes, Mara (Pseud. de Marcela Del Río Reyes). “Premios de la Agrupación de críticos de teatro.” *Excélsior* 22 enero 1961, Sec. Diorama de la Cultura, Col. Diorama teatral: 1-2.
- . “La revolución de las geometrías oxidadas.” *Excélsior* 4 febrero 1962, Sec. Diorama de la Cultura, Col. Diorama teatral: 2.
- . “Diorama teatral.” *Excélsior*. 6 octubre 1963, Sec. Diorama de la Cultura: 2.
- . “El rey se muere” de Eugène Ionesco (Jacques Mauclair). *Excélsior* [México] 14 julio 1968, Sec. Cultural: 4.
- . “Las sillas (Jacques Mauclair Theatre Company)” de Eugène Ionesco. *Excélsior* [México] 21 julio 1968, Sec. Cultural: 4.
- Taylor, Diana. “Introducción. Teoría dramática de Fernando Arrabal” en *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Fernando Arrabal. Madrid: Cátedra, 1984.
- Torres Monreal, Francisco. *Introducción al teatro de Arrabal*. Madrid: Editorial Godoy, 1981.