



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE  
HIDALGO**

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES**

---

Las imágenes del circo en la obra de Alejandro Jodorowsky.  
Los casos de la novela gráfica *Pietrolino* y la película *Santa  
sangre*.

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES**

**Presenta:**

**EDUARDO GARCÍA GÓMEZ**

**Directora de Tesis:**

**DRA. THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN**

Pachuca de Soto, Hidalgo, junio 2018



**MTR. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO**  
**DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR**  
**PRESENTE.**

**Estimado Maestro:**

Sirva este medio para saludarlo, al tiempo que nos permitimos comunicarle que una vez leído y analizado el proyecto de investigación titulado **"Las imágenes del circo en la obra de Alejandro Jodorowsky. Los casos de la novela gráfica Pietrolino y la película Santa sangre"**, que para obtener el grado de Maestro en Ciencias Sociales presenta el **Lic. Eduardo García Gómez**, matriculado en el Programa de **Maestría en Ciencias Sociales**, 7ma. Generación (2016-2017), con número de cuenta 111032; consideramos que reúne las características e incluye los elementos necesarios de un trabajo de tesis, por lo que, en nuestra calidad de sinodales designados como jurado para el examen de grado, nos permitimos manifestar nuestra aprobación a dicho trabajo.

Por lo anterior, hacemos de su conocimiento que al alumno mencionado, le otorgamos nuestra autorización para imprimir y empastar el trabajo de Tesis, así como continuar con los trámites correspondientes para sustentar el examen para obtener el grado.

**ATENTAMENTE**

*"Amor, Orden y Progreso"*

Pachuca de Soto, Hgo., a 11 de junio de 2018

DR. ALBERTO SEVERINO JAÉN OLIVAS  
 DIRECTOR



DRA. THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN  
 DIRECTORA DE TESIS

DR. JESÚS ENCISO GONZÁLEZ  
 LECTOR

DR. MANUEL GONZÁLEZ MANRIQUE  
 LECTOR

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n, Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto, Hidalgo, México; C.P. 42084  
 Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 5200, 4201, 4205  
 myd\_cs@hotmail.com



## **Agradecimientos**

A Elia y Rafael por ser mis primeros maestros y nunca haberse rendido.

A Karen por no dejarme abandonar esta travesía y por emprenderla conmigo.

Este trabajo te lo dedico Lalo. Eres magia y trapecio.

A la Dra. Thelma Camacho Morfín por guiarme con paciencia y vocación durante este viaje. Siempre estaré agradecido por sus enseñanzas durante estos años de estudio. Usted me mostró que no existen temas irrelevantes y el valor del trabajo en seminario.

Al Dr. Jesús Enciso González por su paciencia y enseñanzas. Maestro reconozco y celebro su vocación.

Al Dr. Manuel González Manrique por sus consejos y buena disposición para orientarme en esta senda.

Al Dr. Manuel Alberto Morales Damián por su interés y recomendaciones para la consecución de este proyecto.

A Isuki, Emmanuel, Alhelí e Irahida por su amistad, consejos y apoyo, dentro y fuera del seminario.

A Emanuel Papadópolus por ser mago y maestro. También agradezco a Gerardo Ángeles por los consejos de supervivencia. Siempre tendré presente que Moscú no cree en las lágrimas.

A Iván, Conchita, Ángeles, Miriam, Berenice, Luis y César, por todas las experiencias que vivimos durante el posgrado.

Este trabajo no habría sido posible sin la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, así como por las gestiones de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo por mantener a la Maestría en Ciencias Sociales en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad.

## RESUMEN

La presente investigación es un análisis de las imágenes de personajes, actos y espacios del circo de las obras *Pietrolino* y *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky, contrastadas con imágenes que han representado a los espectáculos circenses y sus antecedentes escénicos en la pintura y la cinematografía. A través de una búsqueda de indicios según la propuesta de Carlo Ginzburg y el análisis de detalles y fragmentos que retomaremos de Omar Calabrese. Mostramos que Jodorowsky busca legitimar al circo como parte de las artes escénicas al insertar en él personajes que no corresponden al mismo, e incluir al “teatro dentro del teatro” lo que se denota cuando usa al circo como núcleo del conflicto de cada relato.

**Palabras clave:** Indicios, detalle, fragmento, espacio, teatro dentro del teatro.

### **Abstract:**

This research work it's an analysis of the images of characters, performances and spaces from the circus in the work of Alejandro Jodorowsky's *Pietrolino* and *Santa sangre*, contrasted with images which have represented the circuses shows and its scenic backgrounds in painting and cinematography. Through a hints search according to Carlo Ginzburg's proposal, and the fragments and details analysis that we take back from Omar Calabrese. We show that Jodorowsky is looking for legitimation of the circus as a part of the scenic arts at the insertion in it of characters which not correspond on it, and include them in to the theater inside the theater, as it is denoted when he uses the circus as a core of the conflict in each story.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. EL CIRCO EN LA CIUDAD: UN PUNTO DE PARTIDA.....	23
1.1. Papel de la categoría espacio en las obras.....	24
1.2. Espacios y simbología de los personajes.....	41
1.3. Simbología y significado de los personajes.....	49
1.4. Del paisaje urbano a la calle como espacio de conflicto.....	51
II. EL HOMBRE EN EL CIRCO.....	61
2.1. Pietrolino: El saltimbanqui.....	63
2.2. Pietrolino y la <i>Commedia Dell'Arte</i> .....	66
2.3. Pietrolino: El <i>Clown</i> .....	69
2.4. Análisis comparativo entre el saltimbanqui y el clown en <i>Pietrolino</i> .....	70
2.5. Fénix: El mago.....	80
2.6. Fénix: El mimo.....	86
III. LA MUJER EN EL CIRCO. ....	89
3.1. Antecedentes de la <i>Femme fatale</i> .....	90
3.2. La Mujer Tatuada en <i>Santa sangre</i> .....	97
3.3. La mujer fatal en <i>Pietrolino</i> : Colombella.....	115
CONCLUSIONES.....	128
APÉNDICE.....	131
ÍNDICE DE FIGURAS.....	136
FUENTES DE CONSULTA.....	139

## INTRODUCCIÓN

### Consideraciones generales

Este trabajo surge de la inquietud de explorar cómo Alejandro Jodorowsky, artista formado en las artes escénicas, representa al circo en la imagen a través de dos medios reproducibles mecánicamente: la novela gráfica y el cómic.

En esta investigación partimos de que la representación de las imágenes del circo en la novela gráfica *Pietrolino* (2009) y la película *Santa sangre* (1989) de Alejandro Jodorowsky, es muestra de la reivindicación y valoración de dicha manifestación escénica como un arte que condensa a las demás expresiones artísticas.

Lo anterior con base en que las imágenes en *Pietrolino* y *Santa sangre* muestran al circo extendido por la ciudad como un arte total. También estas imágenes del circo presentan personajes con elementos iconográficos correspondientes a otras manifestaciones artísticas. Finalmente, estos rasgos iconográficos dejan ver semejanzas con los personajes de la *Commedia Dell'Arte* y las pantomimas de Marcel Marceau.

Mediante el análisis del detalle y el fragmento en la imagen propuesto por Omar Calabrese, compararemos y contrastaremos las imágenes del circo en la novela gráfica y la película con imágenes que han representado a los espectáculos circenses y sus antecedentes escénicos. Ello se encuentra respaldado en el análisis comparativo de las imágenes de *Pietrolino* y *Santa sangre* con las pinturas de la *Commedia dell'Arte*, las pinturas de Prerrafaelistas, vanguardistas y del *Art Nouveau*. Posteriormente, también haremos el análisis comparativo de las obras con el cine.

Lo anterior se sustenta en los planteamientos de Walter Benjamin (2003), los cuales validan a los medios mecánicos de reproductibilidad del arte como fuentes para el estudio de la sociedad y la cultura de un contexto histórico determinado. Nos basamos también en las propuestas de David Harvey (2006), quien formula que el espacio socialmente construido es el escenario de las prácticas socioculturales, por lo cual es posible analizar y mostrar a través del espacio el origen de los problemas humanos. Como tercer fundamento teórico, retomamos a Omar Calabrese con sus

propuestas sobre el neobarroco y la estética de la repetición (2012), las cuales permiten observar cómo los nuevos medios de producción del arte recurren a las citas o reiteraciones de imágenes del pasado vertidas en los objetos artísticos contemporáneos.

Es importante señalar que en este estudio, no retomaremos las consideraciones de Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes plantearon que los nuevos medios de producción mecánica, más allá de romper el mito áureo de la obra de arte para ponerla al alcance de las clases subalternas, sirve como medio enajenante y transmisor de la ideología de las clases dominantes. Así mismo nos deslindamos de los planteamientos de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, quienes propusieron que las historietas sólo eran instrumentos de dominación y sometimiento al servicio de las clases dominantes, con las cuales es fabricada una cultura de masas a espaldas de las clases populares.

También es importante mencionar que esta investigación no pretende abordar las obras de Jodorowsky desde la psicomagia, la cual ha sido la propuesta del artista en las últimas décadas, ya que esta no nos permitiría ver más que sólo su propia visión.

Como justificación del presente trabajo hacemos las siguientes consideraciones; en la sociedad contemporánea impera la imagen como medio para comprender la realidad. Ello da importancia a la visión de Alejandro Jodorowsky, quien a través de imágenes del circo da forma a una mirada particular de dicha expresión cultural, la cual permite el estudio de imágenes, representaciones simbólicas y cultura a la que alude en la novela gráfica y la película<sup>1</sup>.

También es relevante mencionar que la mirada es una convención cultural, entendiendo que no sólo se mira a través de los ojos, sino también a través de la mente, (Gombrich, 2002), por lo que es posible estudiar la manera de ver e

---

<sup>1</sup> Cultura entendida como “norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta.” Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Nueva York, 1987.

interpretar el contexto social y cultural en la que se inscribe la producción de la obra de Jodorowsky, ya que existe una cultura visual que lo permite. (Alpers, 2003:84)

Alejandro Jodorowsky se considera a sí mismo un artista ajeno al gran arte y a los circuitos comerciales, por ello sus creaciones se han desarrollado fuera del ámbito hollywoodense y de los grandes teatros. Es en el cine y en el cómic donde ha representado temas populares, como el circo, expresión de cultura popular visto desde un enfoque marginal a través de personajes y situaciones grotescas, y transgresoras de la moral conservadora.

El artista desde su juventud estuvo vinculado con el ámbito circense, actuó como titiritero y payaso e inclusive fue alumno de Marcel Marceau,<sup>2</sup> por lo que siempre estuvo influido por esa manifestación de cultura popular. Así mismo Jodorowsky, ha basado la mayor parte de su obra en las artes escénicas.

Por lo anterior, consideramos socialmente relevante el estudio de la mirada de Alejandro Jodorowsky sobre el circo como una de las expresiones de la cultura popular a través de medios masivos de comunicación como lo son el cine y la historieta, ya que ha sido parte de la cultura del ocio y el divertimento de la modernidad.

El Objetivo general de esta investigación es valorar la visión de Jodorowsky acerca del circo, a través del análisis del espacio y los personajes presentes en las imágenes del circo en *Pietrolino* y *Santa sangre*. En ellas reivindica al circo como un arte que contiene a las demás expresiones escénicas. Para llegar a esto, nos planteamos cinco objetivos específicos que son los siguientes:

- a) Mostrar las imágenes del circo en la película y la novela gráfica, a partir del espacio. Esto nos permite reconocer cómo el espectáculo circense invade la ciudad. El escenario se construye mediante la articulación del control espacial y la lucha por el poder.

---

<sup>2</sup> (1923-2007) Mimo francés de renombre internacional. Las pantomimas de Marceau llegaron a numerosas audiencias a través del teatro y la televisión, por lo que se le considera a él como su principal exponente. Dentro de sus diferentes personajes, el más célebre es *Bip*, el cual el propio mimo menciona que está inspirado en un personaje de la obra literaria de Mark Twain (Hahn, 1984).



- b) Analizar al circo como expresión de la cultura popular representada en la época de reproducción mecánica del arte, y con ello exponer la relevancia de la novela gráfica *Pietrolino*, así como de la película *Santa sangre*, como fuentes para el estudio de la historia social y cultural válidos en torno a la mirada de Alejandro Jodorowsky.
- c) Aportar a las Ciencias Sociales una propuesta de enfoque para el estudio del imaginario de un fenómeno sociocultural, sustentado en el análisis del lenguaje simbólico de las obras de Alejandro Jodorowsky, siendo él un artista de relevancia internacional.
- d) Presentar el uso de herramientas teóricas y metodológicas de los ámbitos de la sociología e historia del arte para abordar al circo como fenómeno de interés para las ciencias sociales.
- e) Exponer cómo el análisis de la obra de Alejandro Jodorowsky puede ser un objeto de estudio a través de la historia social arte, donde puede ser observado al circo como expresión de la cultura popular representada en una época de reproducción mecánica, y mostrar la mirada de una sociedad y una época determinadas por el simbolismo utilizado por dicho artista.

Es escasa la bibliografía que ha analizado las obras de Jodorowsky. Ello crea una laguna respecto al estudio de las formas culturales bajo la óptica de este arte o técnica de reproducción masiva, el cual propuso Walter Benjamin (2003) como objeto de estudio social válido, ya que contiene representaciones espacio-temporales que corresponden al presente y las condiciones de recepción de las masas. Para presentar una revisión de lo que se ha escrito haremos una exploración de manera general.

### **Marco referencial**

Respecto al estado del arte, partimos de que las imágenes en las creaciones de Alejandro Jodorowsky tienen una bibliografía exigua. Han sido estudiadas

mediante el psicoanálisis, la filosofía y el periodismo. Iniciamos con los estudios que tratan la obra cinematográfica, después sus incursiones en el teatro, y finalmente el cómic.

Diego Moldes (2012) en su obra, aborda la vida y obra cinematográfica del artista de manera extensa, para ello realizó una serie de entrevistas a profundidad. Moldes analiza el trabajo fílmico de Jodorowsky por medio de las propuestas de Carl Jung sobre la interpretación de los símbolos y arquetipos, con énfasis en la producción cinematográfica. En dicho trabajo, Moldes expone el significado del simbolismo de la obra fílmica del artista mediante la interpretación de su universo creativo.

La tesis doctoral de Eréndira Villanueva (2015) titulada *El macroacto discursivo-psicomágico de Alejandro Jodorowsky: "El topo" como mandala filmográfica*, analiza la obra cinematográfica y literaria de Jodorowsky por medio de la película *El topo* a través del análisis del discurso. En dicha investigación Villanueva discute si la película se trata de una obra con características posmodernas o no, de lo cual concluye que se trató una pieza moderna con algunos elementos posmodernos. Así mismo, establece la relación entre la psicomagia, el filme y la vida del artista, y concluye que dicha relación se da debido al compromiso del creador con el mensaje que expone en la película.

Martín Kenneth (2005) realizó la tesis de maestría *La lección de "la muerte del intelectual" en El maestro y las magas* de Alejandro Jodorowsky, donde es abordada la obra de Jodorowsky a partir de las experiencias del artista con el esoterismo, religiones orientales, shamanismo occidental y el desarrollo de la consciencia. En su tesis Kenneth concluye que el universo simbólico del artista surge de una perspectiva espiritual posmoderna que revela una mezcla de creencias orientales, occidentales y chamanísticas. Ello de acuerdo al autor de la tesis muestra a los lectores de *El maestro y las magas* que las enseñanzas espirituales autobiográficas de Jodorowsky son ejemplo de una obra posmoderna de enseñanzas esotéricas, donde la lección es la vida del autor.

La tesis de Oscar Andrés Hadad Espinoza (2015) titulada *Alejandro Jodorowsky. Vid(A)рте* aborda la obra del artista mediante el análisis semiótico de

sus obras sobre la psicomagia, la poesía y la cinematografía sin ahondar en la historieta más que algunas menciones relacionadas con la influencia de la psicomagia en sus obras. Con este trabajo Hadad Espinoza expone una mirada analítica a la obra de Jodorowsky con la cual sea reivindicado su trabajo artístico. De igual manera muestra el tratamiento mediático que se le ha dado a dicho artista en Chile.

Finalmente Moisés David Cruz Esparza (2016) presenta un informe de proyecto de investigación para obtener el título de ingeniero arquitecto, en la cual realiza una cronología de espacios emblemáticos de la Ciudad de México, centrándose en el Barrio de la Merced, donde fueron filmadas películas nacionales de 1950 a 2010. El trabajo de Cruz Esparza muestra un informe sobre la situación urbana de los espacios donde se realizaron los filmes, así como un reporte cuantitativo de géneros cinematográficos y espacios de la ciudad. En nuestra investigación retomamos algunos planteamientos de Cruz, en torno al barrio y las calles donde fue filmada *Santa sangre*.

Alejandro Jodorowsky ha destacado por su labor en el ámbito teatral mexicano ya que a él se le atribuye la introducción en México del teatro del absurdo y el teatro *Pánico*. En la literatura sobre el cine mexicano, Jodorowsky es citado por Moisés Viñas (1987) en *Historia del cine mexicano*, y en la literatura anglosajona sobre cine mexicano de Carl J. Mora (2012) en su obra *Mexican Cinema Reflections of a Society, 1896-2004*.

Alejandro Jodorowsky es un artista que, a pesar de haber sido influido por integrantes del movimiento surrealista como André Bretón, Leonora Carrington y Luis Buñuel, adopta una postura crítica del surrealismo a través del Movimiento Pánico del que fue fundador junto con el dramaturgo Fernando Arrabal y el escritor y dibujante Roland Topor, durante su estancia en Francia y México.

Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky a finales de la década de los años cuarenta, experimentaron la poesía a través del acto, es decir a través de actos poéticos. Ambos artistas consideraron que era debían “prestarle más atención al acto poético que a la escritura misma” (Jodorowsky, 2007: 35). El acto poético sirve de antecedente a las representaciones teatrales conocidas como efímeros pánicos,

con los cuales experimentó y causó revuelo en el teatro mexicano en los años sesenta.

El Movimiento Pánico es una expresión artística surgida en París, en 1962, fundada por Alejandro Jodorowsky, el cineasta español Fernando Arrabal, el dibujante y novelista Roland Topor, y el novelista Jaques Sternberg. Jodorowsky define al “Movimiento Pánico, en alusión al dios Pan, el cual se manifiesta a través de tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad” (Jodorowsky, 1996:).

En cuanto al estudio de la obra de Jodorowsky desde el campo de la novela gráfica, únicamente se menciona como parte de su extensa trayectoria, por lo que es importante llenar el vacío en cuanto al estudio de la imagen, ya que la historieta es un medio masivo de comunicación que refleja la cultura de una sociedad. Al respecto, José Agustín en *La contracultura en México* (2007) menciona la relevancia que tuvieron las *Fábulas Pánicas* de Jodorowsky en el mundo del cómic nacional, al ser estas antecedente de la generación de caricaturistas contraculturales como Ahumada, Sergio Arau, el Fisgón y Helguera (2007, 119). No obstante dicho texto es una breve crónica del acontecer contracultural del país en el siglo XX, por lo que sólo dedica algunas líneas al trabajo de Jodorowsky en teatro, cine, caricatura y televisión.

En la novela gráfica Jodorowsky logra plasmar sin censura ni ataduras económicas, ni técnicas, su representación visual del circo, enriqueciendo el panorama de elementos simbólicos que nos permitirán conocer elementos para hacer una historia social contemporánea sobre la óptica del artista.<sup>3</sup>

En resumen, observamos que se ha estudiado la obra de Alejandro Jodorowsky a través de distintas ópticas que van de la semiótica y el análisis del discurso, hasta la psicología y la espiritualidad. También se le ha reconocido como cineasta y dramaturgo, siendo la cinematografía el campo más estudiado del imaginario del artista y seguido por sus obras de psicomagia. En cuanto a sus creaciones de novela gráfica no se ha estudiado a fondo, únicamente se menciona como parte de su extensa trayectoria como creador. Por lo anterior, creemos que

---

<sup>3</sup> (entrevista) <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-comic-en-rtvees/alejandro-jodorowsky-dedicue-comic-porque-permitido-hacer-queria/1307698/>

nuestro estudio sobre las imágenes del circo en las creaciones de Alejandro Jodorowsky, por medio de la historia social del arte a través de *Pietrolino* y *Santa sangre*, representa un aporte al análisis de la obra del artista.

Esta exploración nos permite observar que se han realizado investigaciones que tratan la obra de Alejandro Jodorowsky, sin embargo, no abordan al objeto de investigación desde la historia social del arte, ni a través de la novela gráfica y la cinematografía para conocer la mirada del artista respecto al circo.

### **Bases teóricas**

Con base en el estado del arte presentado, consideramos que el análisis de la novela gráfica *Pietrolino* y la película *Santa sangre*, muestran la representación de la cultura de un tiempo y un espacio determinado. Al respecto, la propuesta de Walter Benjamin plantea que la pérdida del *aura* en los objetos artísticos debida a la reproductibilidad técnica, posibilita la creación de nuevos objetos culturales. (Benjamin, 2003)

El análisis de *Pietrolino* y *Santa sangre* nos permite observar la representación de personajes y elementos del circo con una mirada homogénea en cuanto a la representación de circos con carpa y actos principales. Ello siempre con un enfoque contrario y distante de las galerías de arte y de Hollywood.

En primer lugar el análisis posibilita observar si existen semejanzas entre los espacios donde son representados los circos del cómic y la película, ya que en ambos casos el centro histórico, plazas, lugares marginales y de reclusión son fundamentales para ambas narraciones. Ello debido a que son el punto de partida de las obras de Jodorowsky.

Posteriormente analizaremos a los personajes principales del cómic y la película al seguir indicios que nos lleven a observar e interpretar elementos que dotan de homogeneidad a los protagonistas de las obras. Así mismo podremos analizar elementos de distintas tradiciones escénicas que el autor incorpora en las representaciones de los personajes.

El estudio de las imágenes de *Santa sangre* y *Pietrolino* también nos permitirá mostrar cómo una de las obsesiones creativas de Jodorowsky, la *femme fatale*, es

incorporado a las artes circenses, sin importar que las narraciones estén situadas en Francia durante la segunda guerra mundial o en México a finales del siglo XX.

Seleccionar los materiales útiles a esta tesis nos permite construir un marco teórico que parte de lo general a lo particular, de la calle a la carpa, de la ciudad al circo. Por ello en un primer momento utilizamos la teoría del espacio como producto de la sociedad. En ella nos plantea David Harvey (1996) que las nociones de tiempo y espacio dependen de la cultura lo cual se deriva el carácter histórico de una sociedad. Ello dota de relevancia partir del análisis de la imagen urbana en la novela gráfica y en el filme, ya que ello nos permitirá observar como el autor buscar controlar el espacio para mostrar los conflictos que surgen en torno y a partir del circo y la ciudad en las narrativas.

No bastaría retomar únicamente la postura de Harvey en torno al tiempo y al espacio socialmente construido, ya que dejaría fuera la perspectiva individual del cosmos artístico de Jodorowsky. Consideramos necesario hablar de las categorías de espacio propuestas por el francés Henri Lefebvre (1905), quien señala que hay tres tipos de espacios: físico, mental y social; los cuales se articulan y yuxtaponen entre sí. Esto, como se verá más adelante en la investigación, nos permitirá observar y analizar el espacio de manera más integral las imágenes de las secuencias oníricas y en *flashback* de la película y la novela gráfica.

De regreso a Harvey, retomamos su perspectiva en torno al espacio y su representación en el arte como parte del espacio urbano, específicamente de la ciudad moderna, quien rescata lo siguiente del pensamiento de Benjamin:

“[Walter] Benjamin insiste en que no vivimos solamente en un mundo material, sino que nuestra imaginación, nuestros sueños, nuestras concepciones y nuestras representaciones mediatizan el mundo material de maneras muy poderosas; de aquí su fascinación por el espectáculo, la representación y la fantasmagoría” (Harvey, 2006: 28).

La investigación se sustenta en segundo lugar en los planteamientos de Walter Benjamin en torno al acercamiento de las masas a los objetos artísticos mediante la reproductibilidad técnica. Aquella reproductibilidad profanaba al arte al

superar su unicidad propiciando “el acercamiento del producto artístico a la realidad se vuelve un proceso ilimitado” (Saavedra, 2016).

A través de ello el arte aurático es derribado, y se sustituye el valor para el culto, por el valor para la exhibición o para la experiencia (Saavedra, 2016). Ello modifica la recepción y percepción de las masas, liberando al arte de la autenticidad haciendo posible al espectador apropiarse de los objetos culturales (Benjamin, 1973:22-23).

En el caso del presente estudio, seguiremos las propuestas de Benjamin, por medio de las cuales validamos el uso de las obras Pietrolino y Santa sangre como objetos de estudio para una historia social del arte, partiendo de los siguientes planteamientos de Benjamin:

Las relaciones sociales están condicionadas, según sabemos, por las relaciones de la producción. Y cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra respecto de las relaciones de productividad de la época [...] Por tanto, [...] ¿en qué condiciones está una obra literaria para con las condiciones de producción de una época?, [...] ¿cómo es en ellas? (Benjamin, 1975:119).

En contraposición a Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer critican toda la industria cultural al argumentar que bajo la comicidad e inocencia de la cultura de masas se encuentra el estado de barbarie, ya que consideraban que la cultura masificada a través de los nuevos medios de reproductibilidad técnica del arte producía una suspensión y manipulación de la reflexión crítica. (Zubieta, 2004:118) Con esos planteamientos, ambos teóricos de Frankfurt negaban que la nueva cultura de masas fuera democratizadora y rompiera las jerarquías del arte.

Los planteamientos divergentes entre Benjamin y Adorno y Horkheimer, muestran que existe una discusión académica sobre la relevancia de los medios de reproducción mecánica del arte, lo cual, en el caso de esta investigación, nos atañe analizar para sustentar el uso de la novela gráfica y la cinematografía.

Con estas consideraciones teóricas, nos surge la inquietud de abordar las creaciones de Jodorowsky desde la historia social del arte, mediante el enfoque de

la cultura visual, el cual permitirá esclarecer los objetivos que nos hemos planteado. Para ello consideramos analizar en plan comparativo la novela gráfica y la película, que como hemos mencionado, ambas tratan la temática del circo. Es en esa manifestación de la cultura popular en la que centraremos nuestra investigación. Recalcamos que Jodorowsky revaloriza a las artes escénicas por medio de sus creaciones al representar en sus obras diversas manifestaciones que no corresponden al espectáculo circense.

En referencia a la hipótesis que planteamos, ésta se desarrolla en tres momentos, que corresponden a cada uno de los capítulos de la tesis:

- a) El contexto urbano influye en la dinámica del circo a través del análisis de las imágenes de la representación del espacio en las obras. Con este antecedente es posible comprender la problemática de las narrativas en cuanto a su dimensión social e histórica.
- b) Los personajes de las obras marcan una evolución que se puede entender como la transformación del artista callejero que, sin alcanzar los grandes recintos de las artes escénicas, acceden al gran público desde la carpa del circo o el teatro de burlesque.
- c) Jodorowsky inserta en el espectáculo circense al personaje de la mujer fatal, el cual formaba parte de otras tradiciones artísticas.

## **Metodología**

Respecto a la metodología de esta investigación, parte de la el interés de buscar desentrañar perspectivas subjetivas en un contexto particular sobre el análisis de las imágenes del circo en las obras ya mencionadas. Esto desde la disciplina histórica ya que "...se trata de una disciplina eminentemente cualitativa, que tiene por objeto casos, situaciones y documentos individuales..." (Ginzburg, 1994:146).

Nuestro estudio de las imágenes del circo en una novela gráfica y una película de Jodorowsky, supone a primera vista una repetición de constantes



históricas, a lo cual Omar Calabrese (1989) define como estética de la repetición de los objetos artísticos contemporáneos. Las obras *Pietrolino* y *Santa sangre*, al arte reproducido mecánicamente, facilitan la representación del circo que Jodorowsky busca plasmar a través de personajes, objetos y contextos, donde la repetición se puede observar mediante representaciones hipertextuales, las cuales pueden ser citas alusivas a otras imágenes que ilustren la narración. (Calabrese, 1989: 44)

En lo que se refiere a la metodología, distinguimos entre el método de investigación y de exposición. La metodología de investigación retoma varios autores y diversas técnicas. En la exposición, intercalamos lo descrito con la interpretación.

La metodología utilizada radica, entonces, en el análisis de la película *Santa sangre* y la novela gráfica *Pietrolino*, a través de los planteamientos de Omar Calabrese sobre el análisis del detalle y el fragmento, así como de la estética de lo barroco (1989). Así, esta investigación será descriptiva y correlacional, ya que haremos series de imágenes, las cuales serán estudiadas desde el detalle y el fragmento. Al detalle y al fragmento los comprendemos partiendo de que dentro de un todo se presupone que existen partes, elementos y fracciones. En ese sentido el detalle es un relieve o aspecto como parte del todo conocido. En tanto el fragmento es una fracción o parte que nos remite a un todo ausente o desconocido. (Calabrese, 1989: 95-98)

Mediante el análisis descriptivo y su posterior correlación y comparación entre las imágenes de las obras, y otras que presenten similitudes iconográficas a través de una red de indicios y particularidades. El uso de inferencias indiciales se sustenta en el hecho de que el historiador tiene un conocimiento indirecto del pasado ya que el conocimiento histórico no puede ser observado directamente, sino inferido. (Sánchez Jaramillo, 2005:4)

Para ello, utilizando los planteamientos de Omar Calabrese sobre el estudio de las imágenes a través del detalle y el fragmento, creamos una red de imágenes que permitan observar cómo los nuevos medios de producción del arte recurren a las citas o reiteraciones de imágenes del pasado vertidas en los objetos artísticos contemporáneos (Calabrese, 1989).

Respecto a lo anterior nos proponemos validar el uso de las imágenes del circo en ambas obras mediante las propuestas de Calabrese, quien explica como el “detalle consiste [...] en poner de relieve, como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecía, de otra forma normal.” (Calabrese, 1989:95). También se refiere al fragmento como opuesto al detalle, es decir “el fragmento se da, en efecto, siempre inicialmente como singularidad que el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía.” (Calabrese, 1989:96).

La herramienta principal a utilizarse en esta investigación será el paradigma de inferencias indiciales propuesto por Carlo Ginzburg. Los indicios son particularidades, cosas únicas e irrepetibles, en el que aceptamos nuestra subjetividad y la intuición de los pequeños detalles (Ginzburg, 1994).

Carlo Ginzburg a través de su propuesta de inferencias indiciales nos permite analizar las particularidades de las imágenes siguiendo indicios que pueden revelar variantes e invariantes en los detalles y fragmentos, necesarios para la reconstrucción del pasado (Ginzburg, 1994).

Investigar fuentes que se refieran a la historia del circo occidental, principalmente el circo con el que el artista ha tenido contacto durante su carrera, lo cual será a partir del análisis que arroje su biografía.

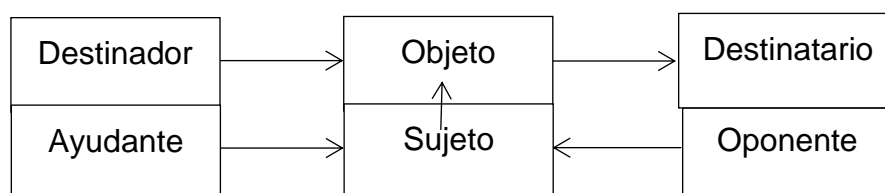
En ese sentido también debemos analizar la imagen a través de la historia de la representación escénica de la comedia del arte, ya que alude a esos personajes en la novela gráfica.

También es necesario el análisis de la mirada y la representación iconográfica con la que se ha representado a la mujer fatal en la pintura y la cinematografía en el siglo XIX y XX respectivamente, para comprender la mirada de Jodorowsky al representar a las antagonistas en *Pietrolino* y *Santa sangre*.

Procedemos a la validación de nuestras fuentes primarias a partir de las propuestas de Walter Benjamin expuestas en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde se rescata la importancia del cine y las nuevas artes gráficas para el estudio de la cultura y la sociedad.

Para esta tesis realizamos un análisis comparativo de las matrices actanciales de *Pietrolino* y *Santa sangre*. Ambas creaciones, como ya se ha mencionado, se desarrollan dentro del contexto de los espectáculos circenses y comparten similitudes iconográficas en su representación del circo; sin embargo, las dos obras también coinciden en mostrar actos y personajes que no corresponden al espectáculo que le es contemporáneo, como lo son la pantomima de Marcel Marceau, la comedia del arte y las Mujeres Fatales.

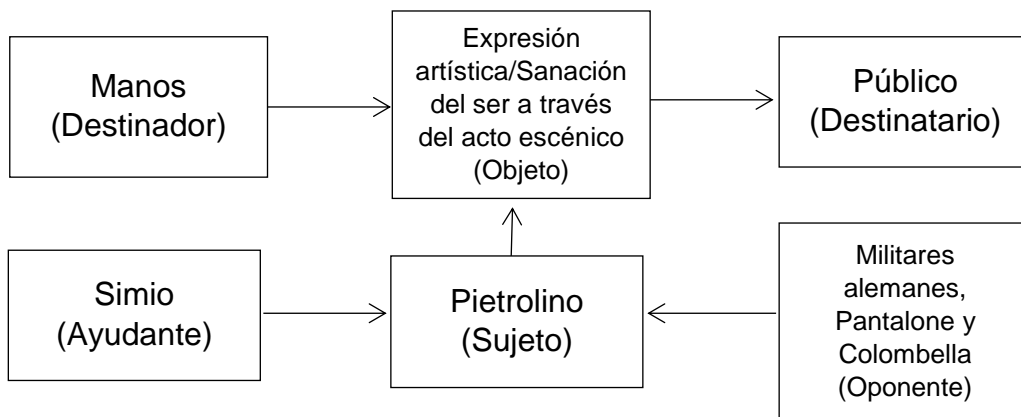
Nos valemos de la matriz actancial propuesta por Algirdas Greimas para realizar el análisis sintáctico. Esta matriz nos permite reconstruir “una estructura que fija las relaciones recíprocas y el medio de existencia en común de los actantes.”(Gutiérrez, 2007:105). La matriz integra por seis clases de actores que son representados de la siguiente manera:



(Castelli y Camacho, 2015:80)

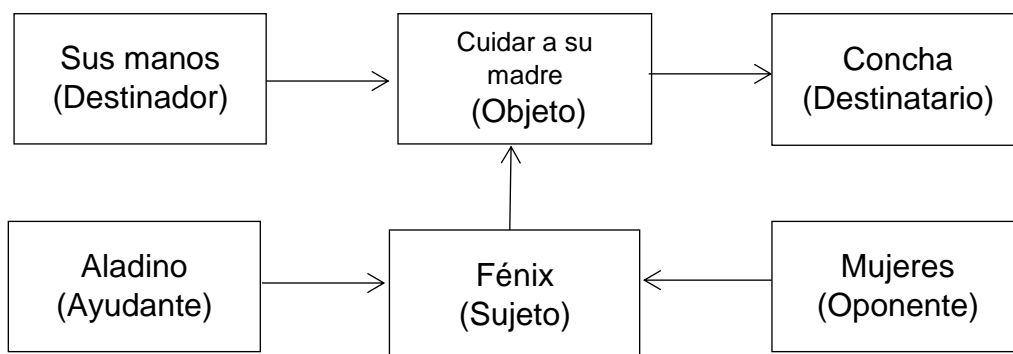
El sujeto es la figura central del relato y se vincula con el objeto a través del deseo. Esta pareja forma una relación de deseo. El destinador es el actante encargado de dar el objeto de deseo. El destinatario tiene la función de recibir el objeto. Estos dos actantes forman una pareja relacionada por la comunicación. Los ayudantes y oponentes interactúan con el sujeto en torno a la lucha o apoyo para la obtención del objeto deseado. Dicha pareja se vincula en una relación de lucha o participación.

A continuación mostramos la matriz actancial para *Pietrolino*:



En *Pietrolino* observamos que solo existe el nivel del ser, ya que las acciones de los actantes no son ocultas o aparentes, sino siempre están dirigidas al ser mismo. El objeto del sujeto es seguir expresándose artísticamente y lograr su propia sanación a través del acto escénico. En ese sentido el destinador son las manos de Pietrolino mediante las cuales ejecuta ese acto escénico y así alcanza su objeto de deseo. El destinatario será el público a quien va dirigido el arte de Pietrolino. El ayudante del protagonista es Simio quien lo apoya física y moralmente durante su lucha en contra de sus oponentes que son Colombella, el ejército Alemán y Pantalone.

En el caso de *Santa sangre* existen un nivel del ser y otro del parecer, ya que se dan acciones que aparentan una cosa pero su realidad es otra. Comenzaremos con la matriz actancial del parecer.



En el nivel del parecer el sujeto es Fénix, cuya relación de deseo con el objeto es el cuidar a su madre, quien fue vejada y mutilada por su padre. El destinador son las manos de Fénix las que le permitirán asistir a su madre dentro y fuera del escenario. En esa misma línea de comunicación entre el destinador y el objeto, se encuentra el destinatario Concha, la madre de Fénix. Aladino cumple la función de ayudante dentro del relato, apoya moralmente al protagonista durante su infancia, desaparece mientras Fénix fue recluido en un psiquiátrico y reaparece tras su liberación. La relación es entre los actantes se completa con el oponente representado por las diversas mujeres, que aparentan ser un obstáculo para que Fénix cuide a su madre, ella es quien le ordena que las mate.

La matriz actancial del nivel del ser en *Santa sangre* es la siguiente:

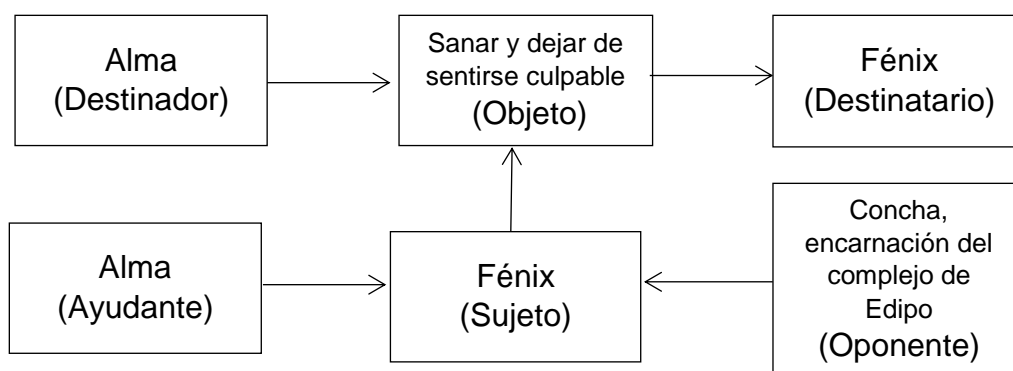


Figura 4.

En *Santa sangre* el nivel del ser muestra a Fénix con el deseo de sanar su mente, para dejar de sentirse culpable por la muerte de su madre, es decir alcanzar el objeto deseado. El destinador es Alma, quien funge como consciencia del protagonista. La relación de comunicación entre el destinador y el destinatario es muy clara en este caso, ya que es Fénix quien recibirá el objeto deseado por el mismo ayudado por Alma. Desde la infancia del protagonista Alma, en el nivel del ser es su ayudante, es decir un su bálsamo ante las situaciones traumáticas que experimenta.

Alma desaparece de la narración durante la reclusión de Fénix en el hospital psiquiátrico; sin embargo, reaparece hacia el final de la historia para salvar a Fénix

de su psicosis y ayudarlo a superar el complejo de Edipo. En esa relación de lucha aparece Concha muerta, simbolizando este complejo desarrollado por Fénix a raíz del trauma de ver como fue mutilada por su padre.

Posteriormente utilizaremos las propuestas de análisis del lenguaje de cómic de Román Gubern (1981), en la cual realiza un estudio de la estructura narrativa de las historietas. Gubern define al cómic de la siguiente manera: “Estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (1981: 107).

El análisis de la estructura narrativa del cómic nos permite profundizar en el estudio de *Pietrolino*, ya que nos permite analizar desde los elementos mínimos de la imagen, es decir los pictogramas, hasta las macrounidades significativas que son la globalidad del objeto estético (Gubern, 1981). Las propuestas de dicho investigador, también nos permiten analizar el encuadre, adjetivaciones y convenciones específicas del cómic, los cuales corresponden a las microunidades significativas que componen la viñeta<sup>4</sup> (Gubern, 1981).

Lo anterior nos permite estudiar el discurso sintagmático del cómic, ya que nos posibilita observar la relación dada entre microunidades significativas, las cuales son parte del criterio narrativo del cómic y dan sentido a la secuencia de la narración (Gubern, 1981).

También retomamos del trabajo de Gubern su propuesta de análisis de las unidades de montaje<sup>5</sup> en el cómic, las cuales de acuerdo a su estructura las divide en espaciales, temporales y psicológicas, ya que estas son fundamentales para dotar de sentido a la escena (Gubern, 1981).

El estudio sobre la estructura narrativa del cómic de Román Gubern usa recursos formales que proceden del cine, como lo son el uso de planos, encuadres, color, angulación, iluminación, gestuarios y metonímias. No obstante, el cómic tiene

---

<sup>4</sup> “Pictogramas utilizados específicamente en el lenguaje de los cómics [Los cuales] son una representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic” (Gubern, 1981:115).

<sup>5</sup> Las unidades de montaje pueden ser gráficas o narrativas. Las segundas son las que interesa tratar en este trabajo las cuales se definen como “Secuencia definida por su unidad de acción dramática, la escena definida por su unidad tiempo y espacio y en última instancia el plano y la viñeta” (Gubern, 1981: 140).

sus propias convenciones específicas, siendo las más notables el *globo* o *balloon*, las *apoyaturas* y los *cartuchos*.

Gubern menciona que un *globo* o *balloon* es una “Convención específica de los cómics destinada a integrar gráficamente el texto de los diálogos o el pensamiento de los personajes en la estructura icónica de la viñeta” (1981: 140). De igual manera respecto a las *apoyaturas* el investigador menciona que son “texto integrado en la viñeta que cumple la función de aclarar o explicar su contenido, facilitar la continuidad entre dos viñetas o reproducir el comentario del narrador” (1981:141) Finalmente Gubern menciona que el cartucho es una “apoyatura ubicada en viñetas consecutivas [su] función es enlazar textos redactados en tercera persona como aclaración transmitida al lector” (1981: 141).

El análisis de las convenciones específicas del cómic es fundamental para nuestro trabajo, debido a que son elementos que dotan de voz a los personajes y por lo tanto arrojan datos importantes para el análisis de la imagen del circo en *Pietrolino*.

Para analizar la estructura narrativa de la película, utilizamos las propuestas de Lauro Zavala (2006) en las cuales realiza un estudio sobre el discurso cinematográfico. En dicho estudio, Zavala plantea cómo debe analizarse una narrativa cinematográfica. Ello nos permitirá profundizar en el estudio de *Santa sangre* utilizando el lenguaje apropiado para la descripción de las imágenes fílmicas.

Al respecto, retomaremos de Zavala las categorías que plantea para el análisis intertextual de una obra cinematográfica como son citas y convenciones (2006:193-194). Así mismo nos son de utilidad las categorías para el análisis de la estructura narrativa de un filme, tales como secuencia, plano y encuadre (2006: 49)

Para explorar el proceso de realización del cómic, utilizamos la entrevista vía correo electrónico a Olivier Boiscommun, quien estuvo a cargo de los aspectos gráficos del cómic escrito por Alejandro Jodorowsky. Así mismo conversamos con dicho artista a través de la red social digital *Facebook*, con lo cual obtuvimos información relevante para esta tesis.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero busca mostrar que el espacio en las imágenes del circo en *Santa sangre* y *Pietrolino* es el lugar donde se

desarrollan los conflictos entre los personajes. Este a su vez sirve como el contexto donde se articula la iconografía que retoma y construye el autor de las obras para mostrar al circo y sus personajes. En este sentido el espacio y sus categorías de estudio son las que dotan al filme y a la novela gráfica de una base sobre la cual se contextualizan las narraciones.

En el segundo capítulo buscamos mostrar que Pietrolino Fénix, protagonistas de la novela gráfica y la película, respectivamente, representan la transformación de saltimbanqui a Clown de circo. Esto se debe a que el saltimbanqui es considerado parte de los antecedentes del clown. El saltimbanqui personifica el estereotipo del artista callejero miserable y desafortunado, que puede escapar de esa condición presentando sus actos en el teatro o en la carpa del circo con lo cual se convertiría en clown.

En el tercer y último capítulo buscamos mostrar que la representación de la mujer en el circo en la novela gráfica *Pietrolino* (2009) y la película *Santa sangre* (1989) corresponde al estereotipo de la mujer fatal, simplificación del arquetipo de la mujer amenaza. Lo anterior, fundamentado en la consideración de que Colombella y la Mujer Tatuada presentan similitudes con la iconografía y simbolismo arquetípico de mujeres que amenazan al hombre. Dichos personajes son integrantes del circo y representan a la mujer transgresora de las convenciones sociales de su época por ejercer libremente su sexualidad y buscar su emancipación. Ello las asocia con la mujer fatal, estereotipo del siglo XIX.

El trabajo concluye que Jodorowsky busca revalorar al circo como un arte total, con lo cual podemos considerar que las hipótesis tienen un alto nivel de acercamiento a la obra de este autor.



## I EL CIRCO EN LA CIUDAD: UN PUNTO DE PARTIDA

### Introducción

El objetivo de este capítulo es mostrar que el espacio urbano, circense y doméstico en las imágenes del circo en *Santa sangre* y *Pietrolino*, es el lugar donde se desarrollan los conflictos entre los personajes y a su vez sirve como contexto que articula la iconografía que retoma y construye el autor de las obras para mostrar al circo y sus personajes. Como ya hemos mencionado al inicio de este trabajo, nos proponemos tratar las imágenes a través del análisis del detalle y el fragmento (Calabrese, 2012). En este sentido el espacio y sus categorías de estudio son las que dotan al filme y a la novela gráfica de una base sobre la cual se contextualizan las narraciones.

La ciudad y el circo son territorios con lugares definidos, los cuales muestran elementos iconográficos que componen cada secuencia, escena y viñeta. Estos al ser analizados como fragmentos o detalles, permiten dar cuenta de representaciones del ámbito circense correspondiente a otro contexto histórico. Además, a través de la comparación y contraste de los territorios y lugares del circo y la ciudad de las obras podremos dilucidar mejor la obsesión de Jodorowsky por las artes escénicas y sus personajes, los cuales finalmente inserta a la carpa.

En este orden de ideas, el espacio será el punto de partida de esta tesis, ya que el paisaje urbano y la institución total sirven de prólogo a las narraciones, las cuales tendrán como núcleo el circo y las reinterpretaciones escénicas que mostrará el autor. Ello nos permitirá observar indicios en la imagen urbana y del circo que den cuenta que el espacio no es solo un simple elemento que dota de contexto a las obras, sino por el contrario, en ocasiones será el espacio representado en la película y cómic el conflicto mismo de las obras.

La lógica expositiva de este capítulo será el análisis intercalado de las obras, justificado en que nuestra estrategia de análisis de la imagen será la comparación y el contraste. Esto nos permitirá exponer las semejanzas entre los espacios de la ciudad y el circo de una manera más clara en el desarrollo del texto.

## 1.1. Papel de la categoría espacio en las obras

La categoría de espacio, en sus variadas manifestaciones, tiene un papel fundamental para desarrollar la trama del filme y la novela gráfica. Ello es así porque son finalmente los espacios el punto de confrontación entre personajes. Al final, se está resolviendo un problema ontológico que podría definirse como lo plantea Bachelard<sup>6</sup>: *Yo soy el espacio que ocupo* (2006: 230). Sin embargo, el lugar que dicta los giros en la trama es el circo, el cual si lo observamos análogamente como la ciudad, se convierte en el punto de inicio de los conflictos del ser humano. En ese sentido Michel Foucault (2013) plantea al espacio como una política para ejercer el poder, elemento necesario para la resolución de conflictos. Y la raíz última del conflicto puede plantearse como lo establece Harvey (1996) cuando plantea que el conflicto social es el conflicto espacial.

Iniciamos con el papel del paisaje urbano y por lo tanto seguimos la lógica de presentación de las obras: el paisaje urbano y la institución total (que se presenta para explicar el sentido de libertad y la necesidad de dominar el espacio del personaje de Santa Sangre) sirven de introducción a los respectivos relatos. Es interesante observar que tanto en *Santa sangre* como en *Pietrolino*, existe una correlación entre el paisaje urbano y la apropiación del espacio de los personajes. Estos lugares dan cuenta de la obsesión de Jodorowsky por mostrar las artes circenses en los centros históricos, zonas liminales y marginales, así como lugares de reclusión, dentro de las dos narraciones que nos ocupan hoy.

Cuando se parte de la ciudad se da el contexto espacial y temporal de la narración además de que se presentan a los personajes en su condición social. El montaje de la película y la novela gráfica, vincula al circo con la imagen de la ciudad dentro de un contexto histórico determinado. La carpa es un lugar más interno de la ciudad, y adquiere eficacia simbólica no sólo como espacio lúdico o por los personajes y el simbolismo que en ellos se observa a través de la iconografía, sino porque se conecta simbólicamente con las calles, giros negros y la casa.

---

<sup>6</sup> Resulta adecuado hablar de la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard, si tomamos en cuenta que Jodorowsky fue alumno libre en la Sorbona en los años cincuenta, donde fue discípulo del filósofo francés (Villanueva, 2015:252).

El espacio se convierte en el escenario y en ocasiones en el motivo de los conflictos sociales. Las imágenes que dan cuenta del espacio como el escenario del conflicto, muestran precisamente al *ojo de la época* (Baxandall, 1978: 43), en cuanto a que es a través de dichas imágenes donde Jodorowsky vierte el modo de ver y representar el mundo de las artes circenses.

En cualquier medio de reproducción mecánica del arte, el problema de dónde se manifiestan los hechos es algo determinante. Este dónde, implica una dimensión que puede ser empírica o simbólica, externa o interna, física o mental. Así por ejemplo, podemos decir que en la película de “Una mente brillante” (Howard, 2001) una parte importante de la trama se desarrolla en el cerebro de John Nash, el personaje principal. De igual manera en “Her” (Jonze, 2013) la trama se relaciona en cierta medida dentro de la computadora; aunque también fuera. Hablar entonces de lo espacial o del espacio, sugiere que sobre esta categoría hagamos aproximaciones u operacionalizaciones para poderlo ver en los filmes; una de las características de las historias que allí se cuentan demuestran que los espacios son también lugares de conflicto. Así, se dice que las tramas cinematográficas pueden condensarse en los siguientes conflictos que tendrán diversas formas de relaciones espaciales.

- a) El hombre contra otro hombre
- b) El hombre contra sí mismo
- c) El hombre contra la naturaleza

En los tres casos el espacio puede expresarse como un espacio social, un espacio psicológico o un espacio ecológico. Ello permite observar a través de las imágenes del espacio del ámbito circense y sus personajes de las obras que tratamos, el simbolismo y la mirada de la sociedad y de una determinada época (Baxandall, 1978)

El Espacio es una categoría genérica, ambigua, adaptable al discurso que desarrollamos. Tal ambigüedad puede llevarnos a hablar del “espacio público”; de “espacios políticos” y “actividades espaciadas” entre otras. De esta manera incluso

puede ser usado casi de manera metafórica. Pero “espacio” es siempre un genérico de dimensión para utilizar.

Asimismo, el espacio puede ser acotado y vuelto hecho empírico si hablamos de Territorio. El territorio tiene una connotación política, cultural y económica. El paisaje hace referencia a una apreciación panorámica, libre de control subjetivo sobre el espacio. Así podemos hablar de paisaje urbano. Finalmente de *lugar* que tiene una connotación muy específica histórica y antropológicamente. Una persona desarrolla actividades en lugares específicos. Por ello, Marc Auge habla de *no lugares*<sup>7</sup> como espacios donde no se puede desarrollar la vida cotidiana (2000: 22).

Respecto a la Ciudad y sus territorios, podemos decir que la ciudad encuentra su materialidad en su diversidad. Esto no solo porque no hay un tipo de ciudad sino varios. Además la ciudad no es nada sin su estructura, la llamada estructura Urbana (Castells, 2012). En lo sucesivo plantearemos como se presentan estas categorías en las imágenes de la película y la novela gráfica. Por ello consideramos conveniente desarrollar brevemente el contexto sociopolítico vinculado con el territorio de la ciudad.

Como mencionamos anteriormente, el espacio es el escenario de los conflictos sociales, en este estudio, las imágenes del circo nos ligan al contexto histórico y social, es decir al *ojo de la época*. De esta manera, la película se desarrolla en espacios urbanos marginales de la Ciudad de México situados a finales de la década de los ochenta. Históricamente el contexto es de crisis económica heredado de los gobiernos de José López Portillo y Miguel de la Madrid Hurtado. Este último asciende a la presidencia de la república en 1982 donde tiene que enfrentar una crisis económica y problemas de corrupción. Estas dos problemáticas se vinculan directamente con un proceso incipiente de privatización de los espacios públicos, asunto que será tratado más adelante.

Miguel de la Madrid implementó una reforma económica de corte neoliberal sustentada en la privatización de organizaciones públicas y el quitar los candados

---

<sup>7</sup> “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (Auge, 2000: 22)

que protegían a los productos mexicanos de las importaciones. Finalmente esto impactó severamente a la clase asalariada ya que el poder adquisitivo de los trabajadores disminuyó y subió el precio de la canasta básica. Así, De la Madrid busca deslindarse del priismo populista e integra un gabinete de tecnócratas para dejar atrás al tradicional estado benefactor. En la Ciudad de México esto se traduce en una política urbana que privilegió la valorización de los espacios públicos. Esta valorización será el preámbulo, entre otros tantos fenómenos, de la ya conocida *gentrificación*<sup>8</sup>, la cual tomará más fuerza durante el sexenio siguiente.

En general estas políticas tendrían continuidad durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), periodo en el cual se filma *Santa sangre* en la capital mexicana. Durante el salinato, la valorización de los espacios cobra fuerza en las calles del centro histórico de la Ciudad de México. Por ejemplo, las calles aledañas al barrio de la Merced y a la Plaza de la Candelaria de los Patos, conocidas popularmente como una zona roja, varían su actividad dependiendo de la hora del día. De día las pulquerías y cantinas sirven de escaparate a la prostitución, de noche otros giros negros ocupan los espacios, pero se mantiene como escaparate de prostitutas.

Respecto a la Merced en el espacio y tiempo en el que se realiza la película encontramos:

“...la reubicación de la zona tradicional, del comercio mayorista de La Merced, que tuvo una urgente disposición a la nueva central de abastos ubicada en la delegación Iztapalapa en 1982. A partir de ese momento, las tradicionales relaciones comerciales, sociales y de parentesco entre los vecinos del barrio quedaron alteradas. Y con ello lamentablemente surgieron problemas que se fueron agudizando, la prostitución, violencia, robo, indigencia, etc.” (Cruz, 2016:37).

---

<sup>8</sup> Llamamos *gentrificación* al proceso mediante el cual los barrios populares del centro de la ciudad, experimentan una revalorización debido a la compra y remodelación de las casas por parte de capitalistas. Ello genera un desplazamiento de los residentes, que por lo regular pertenecen a las clases populares. (Glass, 1964). Henri Lefebvre (1978) le llamó a este tipo de intervención en los Centros Históricos *implosión* en el espacio urbano, ya que planteaba que se trataba de un retorno de las clases medias y altas al centro de la ciudad para reencontrarse con un pasado mítico.

Respecto a la ubicación de los circos, tradicionalmente se ha dado en plazas (que son finalmente nodos y frecuentemente lugares de alto simbolismo lúdico o cívico) y lotes baldíos. En la trama de la película, *El Circo del Gringo* se instala en el atrio de la iglesia Santa Cruz y Soledad en las inmediaciones de las calles Soledad y Circunvalación en el barrio de la Merced (Cruz, 2016:36), la cual se encuentra rodeada de giros negros. De día el circo permanece cerrado al público, pero sale a las calles en un desfile, el cual interactúa con la gente que circula y dota de valor simbólico a estos lugares liminales<sup>9</sup> (Figura 1 y 2).

Estos y otros elementos ligados a la imagen urbana del centro de la ciudad serán tratados más adelante en este capítulo. La importancia de hacer énfasis en el centro histórico radica en comprender estos lugares como centros de poder político, económico y religioso. Son centros de poder y de conflicto: son paradójicos porque allí se reúne toda la marginalidad por ser la ciudad antigua, histórica y comúnmente despreciada por no seguir los pasos de la modernidad.

La ciudad es presentada en una secuencia donde se observa el vuelo de un águila. En ella se muestra mediante cámara subjetiva al barrio, la iglesia y el templo, además de un alto nivel de saturación poblacional. Esta secuencia refleja la parte más popular de la ciudad, en la cual coinciden dos instituciones que desatan la trama: la iglesia y el circo.

En este orden de ideas, en *Santa sangre* los espacios urbanos como el casco de la ciudad, con sus plazas y populares negocios, son muy ilustrativos para mostrar que el circo se ubica como un espectáculo tradicional que se niega a desaparecer ante trabas burocráticas por establecerse en lugares centrales y ante el inicio de otras formas de diversión infantil que a finales de los ochentas empezaban a presentarse. El que el Circo y la Iglesia de Santa sangre estén en espacios centrales de la ciudad nos da indicio a pensar en la importancia que este espectáculo genera en una población que, como el mismo centro histórico, vive la dupla tradición-modernidad del espectáculo circense (Figura 3).

---

<sup>9</sup> Entendemos aquí la liminalidad no en sentido de lo sagrado y profano sino solo como espacio de frontera entre dos dimensiones que pueden ser ambas profanas. Se trata de espacios ambiguos, de frontera, intermedios intersticiales.

Sin embargo, en el filme también se muestran espacios urbanos marginales como el basurero y la zona roja. Será de singular importancia el emplazamiento de la iglesia de Santa sangre, ya que esta se verá en la problemática de la lucha por el espacio valorizado. La película marca un hecho de la época: las Iglesias no católicas viven la segregación por dos caminos: por parte de la iglesia hegemónica y por parte de las autoridades que le niegan el derecho a la ciudad, el derecho al espacio público. Juan Pablo II estrechó lazos con México desde finales de los años setenta hasta su muerte.



Figura 1. El Circo del Gringo se instala en el atrio de la iglesia Santa Cruz y Soledad en las inmediaciones de las calles Soledad y Circunvalación en el barrio de la Merced.





Figura 2. De día el circo permanece cerrado al público, pero sale a las calles en un desfile.



Figura 3. El que el Circo y la Iglesia de Santa sangre estén en espacios centrales de la ciudad nos da indicio a pensar en la importancia que este espectáculo genera en una población que, como el mismo centro histórico, vive la dupla tradición-modernidad del espectáculo circense.

Por su parte, el relato en *Pietrolino* inicia con planos generales que permiten ver las calles de un barrio, donde militares alemanes disparan contra un edificio. En esa secuencia, un primer plano mostrará al trío de saltimbanquis en las calles como escenario. La narración se sitúa en París durante la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial.

La novela gráfica comienza con una mirada desde el punto de vista del peatón que muestra una imagen urbana de las calles y los edificios donde se desarrolla una lucha entre la resistencia y el ejército alemán. A lo largo del relato será la voz del narrador la que nos dará cuenta de cómo el personaje se apropia de los espacios y es capaz de transitar de una imagen urbana plana e inmediata al control subjetivo del paisaje urbano. De esta manera se mostrará el territorio de la ciudad y sus espacios donde se desarrolla la historia: plazas, monumentos, calles y lugares marginales (Figura 4).

Dos aspectos espaciales de la ciudad prevalecen en el relato. En primera instancia están las calles. Se trata de lugares liminales y *no lugares*, donde se observa la violencia que priva durante la ocupación nazi en París. En este sentido la ciudad es la extensión del escenario callejero o circense, de manera semejante Le Corbusier (1931) menciona que la ciudad es una extensión de la casa. La ciudad contiene lugares lúdicos, ya sea el escenario callejero del saltimbanqui o la carpa del circo del payaso. La calle citadina y los escenarios convocan y evocan, respectivamente, el conflicto social, son espacios para el drama humano. En general la ciudad es el gran escenario donde los artistas montan puestas en escena (Figura 6).

En segunda instancia, se observa que la mayor parte de la narración se ubica en el centro histórico de París. La ciudad histórica con sus monumentos y sus parques y plazas, son fundamentales para los nudos dentro del relato. El paisaje urbano que muestra los sucesos dramáticos en la vida de los peatones: la guerra y la celebración por el fin de la misma.



Figura 4. *Pietrolino* comienza con una mirada desde el punto de vista del peatón que muestra una imagen urbana de las calles y los edificios donde se desarrolla una lucha entre la resistencia y el ejército alemán. Las calles son lugares liminales y no lugares, donde se observa la violencia que priva durante la ocupación nazi en París.



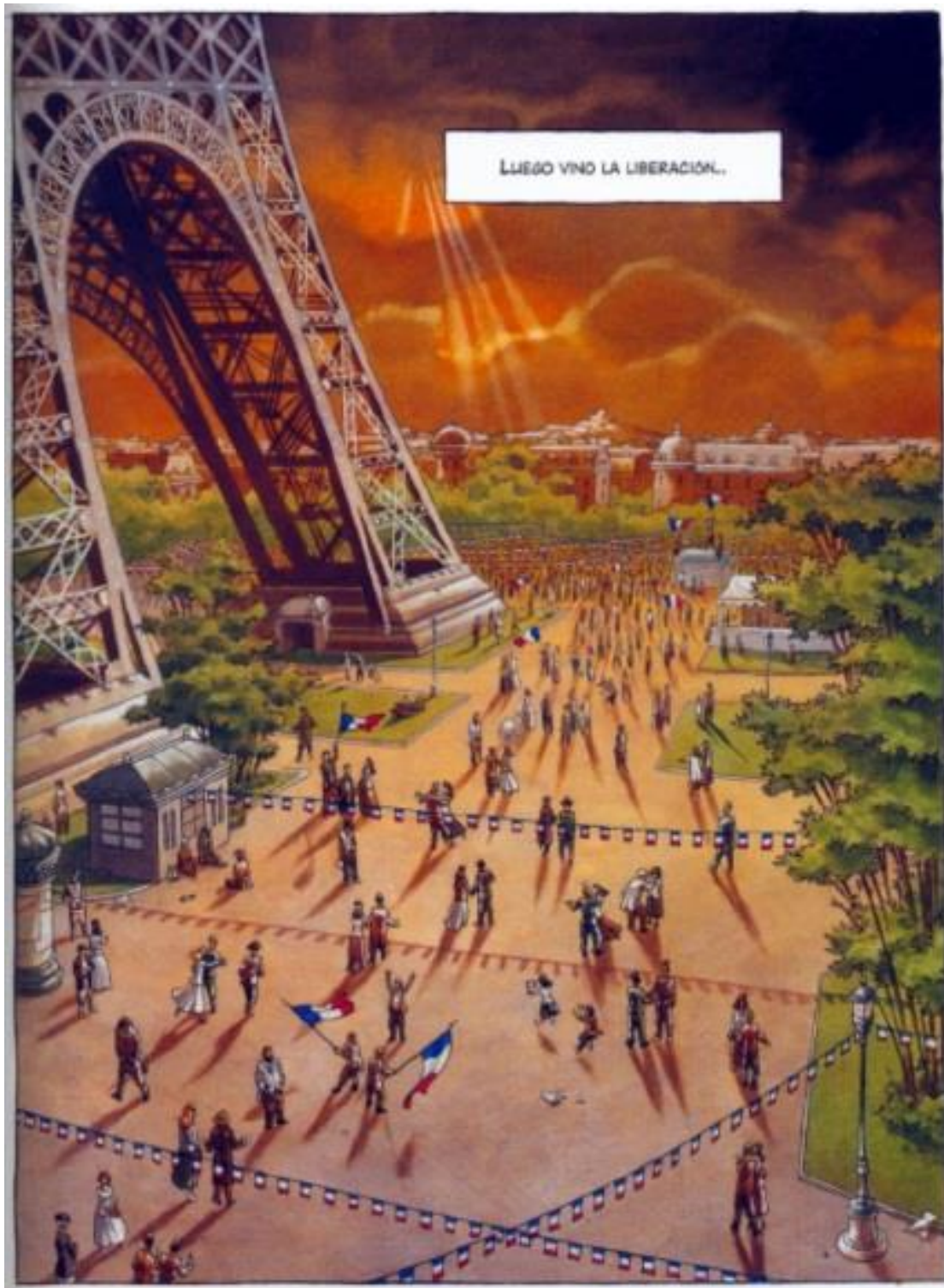


Figura 5. Las plazas y sus monumentos, dependiendo de su eficacia simbólica, representan poder. Por ello lugares emblemáticos que encontramos en el cómic, como la explanada de la Torre Eiffel, son lugares de encuentro entre el pueblo y el poder.





Figura 6. La ciudad contiene lugares lúdicos, ya sea el escenario callejero del saltimbanqui o la carpa del circo del payaso. La calle citadina y los escenarios convocan y evocan, respectivamente, el conflicto social, son espacios para el drama humano.

Las plazas y sus monumentos, dependiendo de su eficacia simbólica, representan poder. Por ello lugares emblemáticos que encontramos en el cómic, como la explanada de la Torre Eiffel, son lugares de encuentro entre el pueblo y el poder. Otro lugar simbólico que se representa en la narración es el “Campo de Marte”. En este caso se trata de un lugar de liberación, el cual dentro del discurso del poder, representa la emancipación del oprimido (Figura 5).

Además si consultamos la mitología grecolatina, Marte era considerado por los romanos como el dios de la guerra, pero también se le asociaba con la llegada de la primavera y por ello también representaba juventud. Lo anterior podría señalar un indicio que el autor de la novela gráfica utiliza para insistir en la renovación espiritual de Pietrolino. Después de que el protagonista libra una guerra simbólica, dentro de una realidad bélica en la que estuvo inmerso, triunfa en el Gran Circo, como la victoria de la primavera ante el invierno.

En la historia de *Pietrolino* podemos observar lugares como son las plazas, parques y monumentos, los cuales establecen un conflicto en tres dimensiones:

a) Lucha por el espacio simbólico: Se observa en el relato la lucha entre el escenario y el campo de concentración, entre escenarios que se encuentran en la liminalidad, como la calle, la explanada de la torre Eiffel o el *café de Pantalone*, y la privación de la libertad y el encierro de la Institución total.

b) La disputa por el territorio. El *Petit Cirque* se instala en un lote baldío, fuera del territorio de la ciudad, es decir en un espacio marginal. Ello podría redundar en una menor captación de público, o en un menor prestigio. Esta pequeña carpa no solo es marginal, sino que además se ve rivalizado por otro circo más grande.

c) En el cómic se nos muestra un lugar correspondiente a una *institución total*. Dicho lugar es el campo de concentración, donde el protagonista realiza trabajos forzados. Este lugar es semejante a otras instituciones de la misma categoría, por ejemplo los hospitales psiquiátricos. En la institución total, se desarrollan todos los ámbitos de la vida en libertad, pero en un estado de reclusión, que en palabras de Foucault son espacios de “extinción de la libertad y de la resistencia” (2013, 198) (Figura 7).

Sin embargo Pietrolino logra insertar en el campo de concentración un lugar lúdico, al representar una pantomima dentro de dicho espacio, aunque sólo fuera dirigido a su amigo Simio, y a los oficiales Alemanes que lo observaban desde el interior de un vagón comedor del ferrocarril (Figuras 8 y 9).

En ambos casos el escenario del centro histórico plantea las problemáticas de la apropiación del espacio y otras que se mencionaran más adelante en este capítulo.

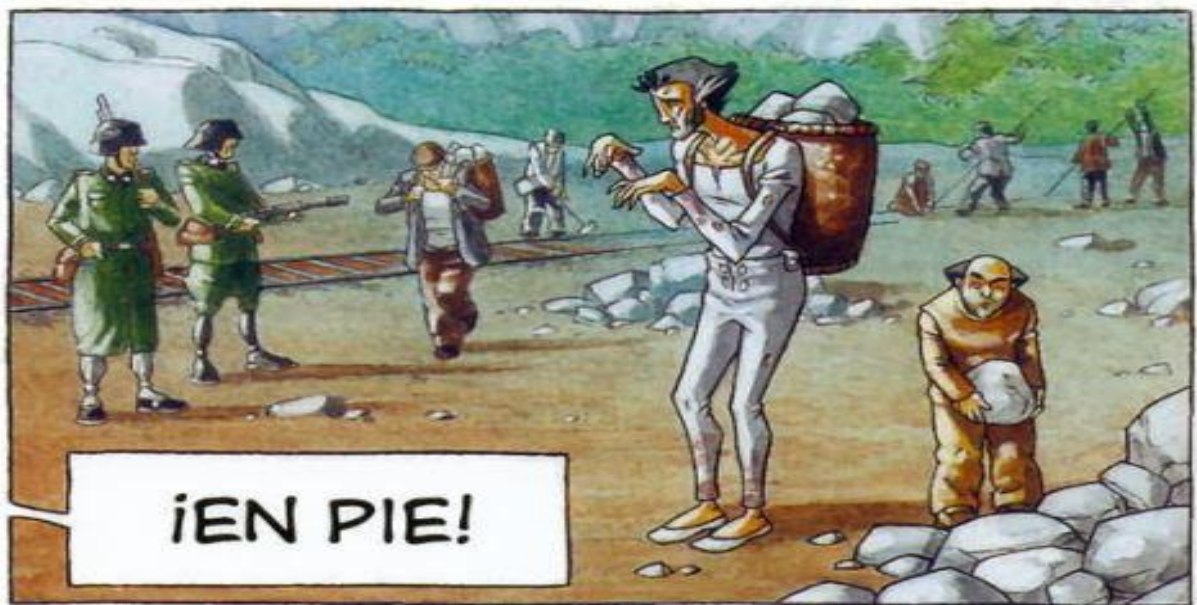


Figura 7. En el cómic se nos muestra un lugar correspondiente a una institución total. Dicho lugar es el campo de concentración, donde el protagonista realiza trabajos forzados.





Figura 8. Pietrolino logra insertar en el campo de concentración un lugar lúdico, al representar una pantomima dentro de dicho espacio, aunque sólo fuera dirigido a su amigo Simio, y a los oficiales Alemanes que lo observaban desde el interior de un vagón comedor del ferrocarril.



Figura 9. Pietrolino realiza una pantomima en durante su cautiverio en el campo de concentración Nazi.

## 1.2. Espacios y simbología de los personajes.

Enlazando algunos indicios, podemos sostener que en la película los nombres hacen referencia a los espacios. De igual manera los espacios reproducen y connotan las esencias de los personajes.

Fénix se asemeja al Ave fénix<sup>10</sup>, porque ambos están relacionados con el lugar donde inicia la renovación espiritual y cósmica. El lugar de esta renovación, de acuerdo con la mitología Clásica es el nido de la criatura; sin embargo, el protagonista de *Santa sangre* se distingue del ave mítica, en cuanto a que Fénix, en la escena final de la película, se inmola simbólicamente en su propia casa, al quemar el altar de Santa Lirio y entregarse a la policía para poder renacer libre, en cambio el Ave Fénix da la vida incendiándose en su nido.

Alma se compara con el personaje homónimo de la novela gráfica *Pietrolino*, ya que el nombre de ambas se refiere al espacio interior o al núcleo del ser humano (Bachelard, 2006). No obstante la funambulista de *Santa sangre* se distingue de la acróbata de la novela gráfica, porque la primera alude metafóricamente a los espacios fuera de las relaciones de poder establecidas. Alma de *santa sangre* se aleja del circo pero establece un lazo emocional con Fénix y por eso regresa. En el caso de la novela gráfica, ella nunca se aleja del circo pero tampoco establece una relación emocional con el protagonista.

Esto se puede observar en la escena donde Alma a través de una pantomima representa el vuelo de un ave, aludiendo a la libertad, lo cual dentro del lenguaje cinematográfico se interpreta como una manifestación fuera del campo (Martin, 2002:93), más allá del encuadre y sugiere una salida de la realidad.

El espacio en el que se presenta Orgo, otro nombre que lleva un mensaje, dentro del filme es semejante al espacio biológico en el que transita la energía vital designada como *Orgón* de acuerdo con el psicoanalista Wilhelm Reich (2010), ya que en ambos espacios se da un flujo libidinal y erótico.

---

<sup>10</sup> Criatura mitológica que tiene sus raíces en las culturas mediterráneas de la antigüedad. En su aspecto general, es semejante a un águila de gran tamaño. Su plumaje es rojo, púrpura y azul. Se considera que representa la renovación debido a que revive una y otra vez. Ciertos enfoques esotéricos lo relacionan con la renovación sideral o cósmica. (Grimal, 1981: 197)

No obstante, el espacio del cirquero se separa de del espacio de la energía libidinal porque el personaje dentro del relato vive la erotización de los espacios y experimenta los espacios de sexo dentro del circo, lo cual desencadena una lucha de poder dentro del circo. Esta lucha por los espacios erotizados servirá de base para los traumas psicológicos de Fénix. En cambio el espacio del Orgón, de acuerdo con Reich, se encontraría en el interior de ser humano como una energía vital, que a pesar de ser etérea, podía manipularse para introducirse al cuerpo a modo de medicamento o terapia (Reich, 2010).

El filme nos presenta otros espacios urbanos que se representan y que son lugares de encuentro, rito y marginalidad social. Son lugares que podemos analizar como detalles de la ciudad. No consideramos que se trate de fragmentos de una urbe porque la secuencia del vuelo del águila, permite observar un paisaje urbano que representa de forma figurativa la totalidad de la ciudad donde se desarrolla la trama.

El “relleno sanitario” es el espacio de la basura, pero también es la línea de demarcación entre lo legal y lo ilegal, lo normativo y lo no normativo, entre los que tienen derecho y los que no lo tienen. En la secuencia del funeral del elefante, mediante planos panorámicos y generales en cámara fija y *zoom out*, se observa el ataúd del elefante ya dentro del basurero y sujeto a la rapiña de los indigentes. Es también un hecho que remarca que el asentamiento irregular es el último espacio donde el contenido de lo sagrado no es entendido. El fin del elefante, como de algunos personajes en el circo son el basurero, la vecindad convertida en burdel, la casa abandonada, es decir la marginalidad (Figuras 10 y 11).



Figura 10. En la secuencia del funeral del elefante, se observa el ataúd ya dentro del basurero y sujeto a la rapiña de los indigentes. Es también un hecho que remarca que el asentamiento irregular es el último espacio donde el contenido de lo sagrado no es entendido.





Figura 11. El “relleno sanitario” es el espacio de la basura, pero también es la línea de demarcación entre lo legal y lo ilegal, lo normativo y lo no normativo, entre los que tienen derecho y los que no lo tienen.

Esta secuencia nos permite distinguir que en las inmediaciones del relleno sanitario está el asentamiento irregular, símbolo de que crece o se expande la mancha urbana. Además, este lugar se podría interpretar dentro de la imagen como un detalle de la ciudad, es decir un aspecto del todo conocido, el cual sólo es “perceptible a partir del entero” (Calabrese, 2002:87).

El circo es un espacio lúdico que se extiende a la ciudad en cuanto a que es itinerante, ambulante, que se establece donde la ciudad lo permite. En tal sentido puede ocupar espacios simbólicos o no. Comúnmente se establece en espacios abiertos, plazas, lotes baldíos. Estos lugares son de carácter liminal.

El circo se compara con la ciudad, ya que en ambos espacios se reproducen algunos esquemas de la vida urbana; particularmente lo que ocurre en sus zonas rojas: violencia, sexo y parodias de lo sagrado, la razón y el “buen juicio”. En el circo se reproducen relaciones amorosas, de poder, de sojuzgamiento, de diversión y de placer.

El espacio del circo también se relaciona con la ciudad en cuanto a que en ambos territorios existe una jerarquización social y una pugna por el poder; sin embargo, el circo se diferencia de la ciudad porque en el espacio circense los payasos, edecanes, domadores, magos, funambulistas y el director interactúan en una red de relaciones de poder, mientras que el territorio ciudadano se encuentran articuladas en clases sociales.

Las zonas rojas son parte del Centro Histórico. Cuando la ciudad crece, los grandes capitalistas o las clases acomodadas se van del Centro Histórico; esto se convierte en espacios de deterioro, de pobreza. Se quedan ahí los más ancianos, los pobres; se dan fenómenos de cambio de población e incluso de usos de suelo, conocidos como procesos de gentrificación.

El cine es otro espacio lúdico, pero que al estar ligado territorialmente a la zona roja se convierte en foco de captación de usuarios. El lugar donde se encuentra el cine se compara con un lugar destinado a los ritos de paso, esto se observa en la secuencia donde Fénix y los niños del hospital psiquiátrico son llevados al cine a ver *Robinson Crusoe*, pero son abordados por un proxeneta que los lleva con una prostituta.

Por otra parte, un espacio urbano en decadencia tiende a generar espacios de ilegalidad como prostitución y zonas de irregularidad habitacional o vecindades de venta congelada, como en el caso de la Merced mencionado anteriormente.

De regreso a los espacios lúdicos, los teatros de burlesque son típicos de los Centros Históricos y que recuerdan al Blanquita. El burlesque en el caos de Fénix y Concha es un avance respecto al circo; es un establecimiento fijo. En el burlesque reproduce su vida en el circo. Se vuelve otro Orgo, pero reprimido.

Es importante mencionar que las calles en *Santa* sangre son espacios liminales que no solo sirven para circular sino para expresar fiesta, carnaval, bacanal, violencia y rito. La ciudad es un ámbito público.

Pero en la ciudad hay lugares públicos de acceso controlado. La casa forma parte de la ciudad pero su acceso es privado. La casa de la Mujer Tatuada es semipública, entran y salen, por eso le es fácil a Fénix asesinarla. En la casa se da el “ejercicio constante del poder, resistencias múltiples y multiplicadas, el deseo, el placer y el displacer aparecen en sus más variadas formas, se acentúan, se gozan y se sufren.” (García, 1993:215)

El Centro Histórico. Es el medio ambiente que da paso a la historia; tiene un paisaje, una imagen urbana y una estructura urbana. Es el espacio de la ciudad que concentra la marginalidad y lo liminal de quienes viven allí.

En la primera escena, a través de un plano general y un paneo, se muestra la habitación del protagonista internado en un hospital psiquiátrico. Este lugar semivacío es el dormitorio del protagonista, en el cual un tronco de árbol destaca en el interior del lugar. La habitación es semejante a una jaula para pájaros, ya que ambos son lugares de encierro que en su interior contienen algún objeto que simula ramas o árboles.

La habitación del psiquiátrico también se relaciona con las jaulas de los animales de un zoológico, en cuanto a que son lugares de reclusión con un área para dormir y ejercitarse. Al respecto en el lugar se observan una canasta para dormir y una cuerda para escalar el tronco de árbol. Adicionalmente en esta escena se observa a Fénix comiendo pescado crudo, lo cual refuerza la relación entre el alojamiento del protagonista y una jaula para animales.



Estos elementos le dan paradójicamente habitabilidad, es decir condición de ser habitada según las características de las personas. Lo que no es habitable para unos, sí lo es para otros. Este espacio da tan poca libertad a Fénix que al escapar por la ventana, su águila tatuada adquiere alta eficacia simbólica. Dicha eficacia simbólica se observa al finalizar este prólogo donde en cámara subjetiva, el vuelo del águila, muestra un paisaje que le da control subjetivo sobre el espacio urbano.

El hospital Psiquiátrico donde se encuentra recluido Fénix se trata de una institución total<sup>11</sup>; un espacio donde se hace la vida completa pero que tiene un sentido de prisión. En la cultura urbana a los psiquiátricos se les llama externalidades negativas. (Figura 12).

---

<sup>11</sup> Erving Goffman plantea que la institución total es un “lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente.” (2007: 13) Goffman explica respecto a la disposición totalizadora de estas instituciones “Toda institución [tiene] tendencias absorbentes...la tendencia absorbente o totalizadora está simbolizada por los obstáculos que se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos muros, alambre de púa, acantilados, ríos, bosques o pantanos.” (2007: 17-18)



Figura 12. El hospital Psiquiátrico donde se encuentra recluido Fénix se trata de una institución total; un espacio donde se hace la vida completa pero que tiene un sentido de prisión.

### 1.3. Simbología y significado de los personajes.

Los nombres de los personajes además de estar ligados a los espacios, requieren especial atención en cuanto a su relación entre el simbolismo y las acciones del personaje que nominan.

Fénix es el protagonista de la película. Dentro del circo él es un mago pero además tiene tatuada el ave en el pecho. Esta ave esta mezclada con tradiciones protestantes norteamericanas, son la principal influencia de la iglesia de *Santa Sangre*. El significado simbólico del ave fénix, a la cual se alude el nombre del protagonista, ya fue tratado en el texto.

Alma es una niña sordomuda que se presenta en el circo como equilibrista y edecán de mago que representa el amanecer de Fénix. Sufrir los maltratos de la Mujer Tatuada, a la cual se asemeja a la madrastra que se convierte en la abuela de la “Cándida Eréndira” (García Márquez). Alma será quien salve a Fénix. Esta emancipación implica entregarlo a la policía.

Orgo es el dueño del circo, su referencia simbólica alude a la energía libidinal de donde se desprenden otros términos como orgía y orgasmo. De este último surge la Orgonterapia, como un tratamiento basado en el psicoanálisis para curar la neurosis y la depresión propuesto por Wilhelm Reich en 1936 (Reich, 2010) En dicha propuesta el paciente debía “entregarse completamente a las contracciones involuntarias del orgasmo” para lograr salir de la depresión (Reich, 2010: 371). Cabe aclarar que de acuerdo a Jodorowsky el nombre del cirquero gringo es “la versión abreviada de orgasmo, es decir, la obsesión masculina del macho, el sexo o, mejor aún, su culminación” (Moldes, 2012: 367).

Respecto al personaje de Concha (cuyo nombre de pila no es casual que implique el proceso de *Concepción* como función materna) ella representa la Pureza maternal, la santidad que a pesar de ello sucumbe al deseo carnal de Orgo. Esto la hace madre, esposa, loca y presa (Lagarde, 1990). Sufrir un proceso de santificación como Santa Teresa de Jesús según George Bataille en “El erotismo”, lo cual es representado simbólicamente como un placer místico y erótico a la vez (Bataille, 2007:166).

El nombre de Aladino se refiere al protagonista de uno de los relatos contenidos en “Las mil y una noches” de tradición popular persa. Dentro de la película él acompaña a Fénix en sus representaciones escénicas, sin embargo, se trata de un ser onírico que desaparece cuando Fénix se cura de su psicosis.

Finalmente, a la Mujer Tatuada se resalta el hecho de que el personaje no tiene un nombre, solamente se enuncia un par de veces dentro de la película como “Mujer Tatuada”. Por otra parte, las mujeres tatuadas han sido parte de los espectáculos circenses anglosajones y europeos desde finales del siglo XIX, pero no en Latinoamérica (Osterud, 2014: 5). Estos temas serán tratados en el tercer capítulo de este trabajo.

En cuanto a los nombres de los personajes en *Pietrolino*, es importante resaltar lo siguiente:

Pietrolino es el líder de un grupo de saltimbanquis, cuyos actos están basados en la mímica. La novela gráfica, al ser un homenaje al célebre mimo Marcel Marceau, se evidencia la intención de Jodorowsky por hacer un ejercicio de intertextualidad entre los actos de Pietrolino y los del mimo. Así mismo el personaje simboliza la toma de posición política en el arte, al connotar críticas en contra del estado opresor y a favor del oprimido. Por último, observamos la clara intención de referir el nombre del personaje con otro de la *Commedia dell'Arte*.

Ello no sólo queda en la nomenclatura del personaje, sino también en su rol de oprimido, sirviente, que junto con Colombina, son parte de un conflicto entre patronos y servidumbre. Finalmente Pietrolino es un personaje que busca la liberación a través del arte. En ello se observa una relación de poder que será resuelta cuando al final de la obra, Pietrolino se da cuenta que la realidad es un espacio de extinción de la libertad, y escapa de esta, utilizando un recurso que es propio del cuento fantástico y que se refiere a la metamorfosis en un ave.

En referencia a Colombella, se trata de la edecán del grupo de saltimbanquis. Ella se prostituye para obtener protección y sobrevivir de la persecución nazi y la guerra. Para lograr lo anterior, traiciona a Pietrolino y a Simio, lo cual al finalizar la guerra le impedirá reestablecer su relación con estos saltimbanquis. Esto convierte

a Colombella en un personaje que busca el poder a través de la erotización de las situaciones.

Este personaje femenino alude a Colombina, personaje de la *Commedia dell'Arte* (Echeverría, 2014: 55), la cual es una sirvienta personificada como una mujer que es pretendida por todos los hombres que habitan la casa donde sirve, entre ellos Piedrolino, en la cual se apoyan los conflictos de la trama, debido a su carácter intrigoso y mal intencionado.

Alma simboliza la libertad y la esperanza, mostrándose como portadora de un arte que Pietrolino había creído perdido. Lo anterior permite que Pietrolino se enamore y posteriormente se pueda liberar del encierro de la realidad.

Simio el personaje que sirve de voz al relato. Su función es la de apoyar moralmente a Pietrolino durante la historia. Este personaje aparece como una criatura alegórica, semejante a las fantasías que se observan en el realismo mágico latinoamericano. En dichas fantasías algún personaje surgido de la realidad, se desprende de lo racional por algún detalle o acción espontánea y deja de ser posible en la realidad. En este caso el indicio que nos da Simio es su cola.

Pantalone, es un colaborador de los nazis, que funge como proxeneta dentro del relato. El nombre de este personaje proviene de la *Commedia Dell'Arte*, en el cual es patrón de Collombina y Piedrolino (Echeverría, 2014: 50), el cual se muestra interesado sexualmente en dicho personaje femenino durante la puesta en escena. Dentro de las relaciones de poder dadas en el cómic, él encarna al poder erotizado.

#### **1.4 Del Paisaje urbano a la carpa como espacio de conflicto**

La película comienza de manera evocativa a través de la memoria de Fénix, quien se encuentra recluido en una institución psiquiátrica. Un primer plano muestra el rostro de Fénix yuxtapuesto con el de un águila. El águila emprende el vuelo y presenta el paisaje urbano a través de una escena planificada con cámara subjetiva. (Figura 13).

Dos cualidades espaciales de la ciudad privan en la trama. Por un lado están las calles, que aunque son lugares de tránsito, de circulación, es decir no lugares,

se convierten en lugares de fiesta y de rito. Por estas calles el circo se anuncia con alegría, con alboroto de manera festiva y carnavalesca.

En este sentido las calles de la ciudad se comparan con el circo, ya que ambas son extensión del escenario. El espectáculo transita en la pista del circo y en la calle, y la ciudad es su receptáculo. En la ciudad y su sentido de lo público, lo abierto, el circo encuentra la posibilidad de expresarse. Así como la calle citadina convoca al encuentro, así el circo al desfilarse por las calles, convoca a la dimensión lúdica.

Por otro lado, es patente que estamos en un Centro Histórico. La ciudad histórica con sus plazas y plazuelas establece vínculos. La secuencia del águila se resuelve con un zoom en el ave rapaz, la cual se posa sobre una cornisa y observa la imagen urbana que día a día se ve en las calles desde el punto de vista del peatón.

La imagen urbana se muestra a través de un plano medio enfocado en el roce de manos entre mujeres y hombres en la calle. Esta imagen urbana, se compara con el ritual entre prostitutas y clientes ubicado en las inmediaciones del metro Candelaria y la Merced, y la Plaza Soledad. Esta zona del Centro de la Ciudad de México es conocida por ser una zona roja. Ello refuerza las convenciones cinematográficas utilizadas para la representación de prostitutas. (Figura 14).

Las plazas son lugares simbólicos de la ciudad dependiendo de su eficacia simbólica. Son espacios que simbolizan poder, por ello las autoridades los defienden y permiten que allí se manifiesten, es un encuentro del pueblo y el poder. Dicha eficacia simbólica es ambigua ya que luchar contra el poder no lleva necesariamente a contrarrestarlo ocupando espacios físicos sino, sobre todo políticos y culturales. Las calles pueden ser espacios urbanos de ritualidad, espacios liminales, es decir intermedios entre lo sagrado y lo profano.



Figura 13. *Santa sangre* comienza de manera evocativa a través de la memoria de Fénix, quien se encuentra recluido en una institución psiquiátrica. Un primer plano muestra el rostro de Fénix yuxtapuesto con el de un águila.



Figura 14. En la ciudad y su sentido de lo público, lo abierto, el circo encuentra la posibilidad de expresarse. Así como la calle citadina convoca al encuentro, así el circo al desfilarse por las calles, convoca a la dimensión lúdica.



El paisaje urbano que Fénix recorre simbólicamente a través del vuelo del águila, incluye los lugares que serán ámbitos de desarrollo del relato: calles, templos católicos y no católicos; plazas; barrios; el asentamiento irregular; y el “relleno sanitario”.

Los Lugares simbólicos que desarrollan la trama, incluyen los templos como una evidencia de que lo religioso es fundamental para presentar los conflictos en el filme. La iglesia católica y el templo de Santa sangre se ven implicados en el desarrollo de los conflictos en *Santa sangre* debido a su alta eficacia simbólica. Para el análisis de dichos conflictos partimos de 3 ejes.

En primer lugar ubicamos el conflicto por el territorio se desata cuando el templo de Santa sangre invade propiedad privada. Este templo es marginal para la iglesia católica, es decir no está en el espacio legal de la iglesia, tampoco está en el espacio legal o territorio de la ciudad (Figura 15).

El templo de Santa sangre es una construcción de lámina en un predio baldío. Aparece por primera vez dentro de la película cuando un grupo de policías intentan desalojar a los feligreses que adoran a Santa Lirio.

Como segundo eje encontramos el conflicto entre símbolos religiosos. Monseñor le quita toda legitimidad a sus símbolos ya que lo que adoran “no es sangre”, como tampoco es sangre el vino. Probablemente la autoridad eclesiástica se indigna con las imágenes no avaladas por la iglesia. De hecho es el clérigo quien autoriza la demolición del lugar (Figura 16).

La iglesia se Santa sangre, salida del mito popular y de un feminicidio, se compara con la catedral del lugar, ya que ambas tienen un campanario, sendas entradas e imágenes sagradas. Santa Lirio tiene su eficacia simbólica ya que se observan unas muletas entre las ofrendas. El lugar del crimen de Santa Lirio es el lugar de la iglesia (con toda seguridad un lote baldío donde se llevaron a la chica y allí la violaron y la mutilaron) el dueño no hizo caso sino hasta que trató de valorizar el espacio.



Figura 15. El templo de Santa sangre es una construcción de lámina en un predio baldío. Aparece por primera vez dentro de la película cuando un grupo de policías intentan desalojar a los feligreses que adoran a Santa Lirio.



Figura 16. El conflicto por el territorio se desata cuando el templo de Santa sangre invade propiedad privada. Este templo es marginal para la iglesia católica, es decir no está en el espacio legal de la iglesia, tampoco está en el espacio legal o territorio de la ciudad.

El último eje es la lucha por el espacio simbólico. El tempo de Santa Sangre y la parroquia están uno junto al otro. No les es posible convivir pero el desalojo prioriza la propiedad privada.

El circo es un espacio lúdico, toma posesión de espacios marginales, así como de espacios de poder que vinculan al pueblo y a los gobernantes. Estos pueden ser simbólicos o no. Generalmente se establece en plazas y explanadas, como en el caso del cómic. Este reproduce esquemas de la vida de la ciudad: violencia, entretenimiento y críticas al sistema.

El circo es análogo a la casa en cuanto que quienes lo habitan luchan por el poder de los espacios interiores. En encontramos elementos que lo dotan de funcionalidad, identidad y privacidad. Sin embargo también es ambivalente en cuanto a su carácter de lugar, ya que es público, pero también es de acceso privado. En él se dan expresiones de amor, y venganza, en cuanto a su carácter privado. En su aspecto público muestra una toma de posición política a través de representaciones lúdicas.

Las calles son espacios liminales, que no solo sirven para transitar, sino que exponen las problemáticas sociales y sus relaciones de poder.

El Centro Histórico es el espacio dentro del territorio de la ciudad que da sentido al relato. En él se observa el paisaje urbano y la imagen urbana del que se apoya la narración para ubicar temporal y espacialmente la historia. En él se representa lo marginal y lo liminal.

El campo de concentración es una institución total, en él se hace la vida completa pero en reclusión. Foucault menciona que en él es donde el poder extingue la resistencia.

El circo parece transformarse. Es parte de la ciudad, de su sentido público festivo y ritual, cuando organiza sus desfiles o sus procesiones. El circo es también espacio donde se reproducen los deseos y anhelos de la vida privada: el sexo, el amor, la diversión. Para la familia, Concha, Orgo, Fénix, el circo es su vida, desarrollan en ella las funciones de madre, padre e hijo. La única que sale de ahí es Concha, que tiene otra vida como sacerdotisa (mujer sacerdote es una violación al catolicismo).

Los espacios y funciones del circo los hace reproducirse como familia: Fénix es el mago, el que en el escenario puede desaparecer a la niña y aparecer a la madre. El estará haciendo su acto toda la vida: desaparecer a las novias y reaparecer a la madre

Orgo, con la hipnosis y los cuchillos es el padre agresivo, seductor, que le enseñará al hijo lo que es la hombría con su carga de infidelidad correspondiente.

Concha con su número principal, el trapecio, cumple con la ilusión de ascender al cielo como santa. En una de las tomas asciende amarrada del cabello, en la toma el fondo es celestial.

Espacialmente se da también esta funcionalidad como familia. En el escenario cada uno desempeña su papel de manera eficaz. Están literalmente en la pista principal del circo, pero es tras bambalinas donde están los conflictos: Concha con el templo de Santa Sangre, Orgo con la Mujer Tatuada, y Fénix con Alba.

El filme en su última parte se desarrolla en una casa donde no hay legibilidad. Son espacios abiertos pero no existen otros motivos de funcionalidad. Tal vez esta apertura da más el sentido de monasterio o convento, templo, que el de casa.

En el jardín se encuentran enterradas todas las mujeres asesinadas. El argumento parece hacer referencia al caso de Goyo Cárdenas, el feminicida. La película finalmente parece caminar en círculos: Fénix termina por realizar las vidas de todos: recorre la vida de Concha, se funde en ella, en sus manos, en su voluntad, su instinto asesino. También es Orgo con su lívido suelto, pronto, es él con su poder de hipnosis sobre las mujeres, con sus cuchillos, pero también con su castración final, en este caso castración también de la madre. Es Alma con sus sueños de libertad, con ser ave y que regenera. Esta identificación con todos y con nadie lo hace estar en el limbo: es a la vez asesino, hijo y amante.

Este ser finalmente honesto y sensible lo hace darse cuenta del horror de su vida. También lo hace revivir cada una de las mujeres asesinadas a las cuales amó y se enamoró. Cada una de ellas, en la tumba, se convirtió en cisnes, salvo la Mujer Tatuada, quien se convirtió en yegua. Esta casa final, es un espacio de muerte y de

horror, donde no hay paz interior. El jardín es un cementerio; Fénix se ha convertido en un monstruo.

Este capítulo lo concluimos con la noción de que el espacio y su imagen urbana en *Pietrolino* (2009) y *Santa sangre* (1989) son medulares para mostrar la reivindicación y valoración del circo como arte total que consideramos pretende Alejandro Jodorowsky. Ello debido a que a través de la imagen nos muestra como todo lo contenido en el paisaje urbano es un gran escenario donde el circo se presenta. Ello también se observa en los personajes con su carga simbólica que los caracteriza al ubicarse en distintos lugares de la imagen urbana. Aún aquellos personajes que no corresponden a la tradición de las artes escénicas participan en el espectáculo.

Una vez analizada la imagen del espacio de la ciudad y cómo se inserta en él el circo, en el siguiente capítulo abordaremos la representación en el cómic del saltimbanqui como antecedente del *clown* y cómo el escenario se articula entre la calle, el teatro y la carpa. *Pietrolino* es representado como un saltimbanqui el cual crea a través del simbolismo de sus actos, un escenario en espacios liminales, en lugares de tránsito, en el lugar de reclusión, y en su escalada para llegar a un público cada vez mayor llega a la carpa de los circos transformado en *clown*.

## II EL HOMBRE EN EL CIRCO

En este capítulo mostramos que Pietrolino y Fénix, protagonistas de la novela gráfica homónima y de la película *Santa sangre*, respectivamente, representan la transformación de saltimbanqui a *clown* de circo. El saltimbanqui es considerado un antecedente del *clown*. Este personifica el estereotipo del artista callejero miserable y desafortunado, que puede escapar de esa condición presentando sus actos en el teatro o en la carpa del circo con lo cual se convertiría en clown.

Mediante el paradigma de inferencias indiciales planteado por Carlo Ginzburg y las propuestas de Omar Calabresse para el análisis e identificación del detalle en la imagen, buscaremos huellas de la transformación del saltimbanqui a *clown* a través de un análisis comparativo de las imágenes del personaje Pietrolino y Fénix, a lo largo de la novela gráfica contrastándolos con imágenes de la Commedia dell'arte renacentista, pinturas y fotografías del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX.

El estudio de María Elena Echeverría sobre la comedia del arte, nos permitirá ubicar las representaciones del saltimbanqui transformado en Pulcinella y Pierrot como antecedentes del clown. Paralelamente analizaremos el trabajo coordinado por Beatriz Zamorano el cual nos aportará los antecedentes y desarrollo de las artes circenses para identificar el surgimiento y características del clown. Posteriormente estudiaremos los trabajos de Rupert Croft y Jean Clair, los cuales ofrecen un amplio panorama sobre las artes circenses y los distintos tipos de payasos en la plástica del siglo XIX y XX.

Finalmente examinaremos los estudios sobre los juegos teatrales del clown de Jesús Jara para poder identificar las características y contexto del clown como representación escénica. Es importante mencionar que este trabajo no aborda las abundantes perspectivas periodísticas y poéticas del saltimbanqui y el clown.



Figura 17. “*Pietrolino* fue escrito a petición de Marceau [...] quería montar un espectáculo grandioso, mezclando una multitud de habilidades escénicas, danza, payasos, trapecistas, mimos, etc [...] Una historia que involucró a muchos artistas en el escenario, muchos disfraces y decorados, pero Alejandro me dijo que nunca había encontrado los fondos para para montar el show.” (Boiscommun: 2017)



## 2.1. Pietrolino: El saltimbanqui

Pietrolino es un saltimbanqui que a lo largo del relato se transforma en clown. Se trata de un adulto de complexión delgada, cabello negro, rostro afilado y manos gráciles. Al principio de su aventura se le ve como artista callejero, y en ocasiones miserable. Su indumentaria cuando se presenta como saltimbanqui es de color blanco, sin maquillaje ni accesorios. Por otro lado cuando aparece como clown su atuendo es de frac y sombrero, el rostro maquillado y una bola roja en la nariz.

Este personaje expresa una postura política en contra el nazismo. Ello se ve reflejado en su actitud idealista y romántica al expresar su arte con la intención de liberar al espectador de la opresión que vive, condición que el mismo padece. Esto se puede observar en el acto que presenta Pietrolino en el café de Pantalone, donde representa una pantomima centrada en sus manos. En el café a un costado de las mesas el protagonista instala un decorado parecido al telón de un teatro. En dicho escenario sus manos interpretan una pantomima, en la cual su mano derecha usa un guante con los colores de la bandera francesa, azul, blanco y rojo. Su mano derecha también usa un guante, pero de color rojo con una svástica, en una clara alusión al régimen nazi. El acto concluye con la victoria de la mano que tiene el guante de la bandera francesa sobre la que alude al nazismo. La reacción de los espectadores es de júbilo.

El protagonista de *Pietrolino* (2009) vive en París, durante la ocupación alemana de la Segunda Guerra Mundial. Al inicio de la narración, Pietrolino junto a sus acompañantes se encuentran en las calles de un barrio parisino. En el lugar presencian la lucha entre el ejército Alemán y la Resistencia. Estas calles son lugares liminales ya que, en su papel de artistas, los saltimbanquis del relato estarían buscando presentar su espectáculo en estas, sin embargo, no es posible por la violencia que se suscita, de tal manera cambia su eficacia simbólica y se convierte en lugar no apto para convertirlo en escenario.

Lo anterior orilla a Pietrolino a montar su espectáculo en el Café Pantalone. Se trata de un lugar posiblemente ubicado entre las mismas calles del barrio donde inicia la narración. Sin embargo en el interior del establecimiento se observa una aparente paz, donde los comensales son ciudadanos ordinarios, salvo el dueño que es un colaboracionista, el cual tendrá un papel importante en el desarrollo de la trama y será uno de los enemigos del protagonista.

Posteriormente el personaje principal del cómic, se ubica como prisionero en un campo de concentración. Como lo mencionamos en el capítulo anterior, se trata de un lugar de reclusión al cual llega porque es delatado por Pantalone por realizar una pantomima subversiva dentro del café. Dentro de este campo, se encuentra una vía de ferrocarril con una máquina y carros desde donde los militares observan a los prisioneros. Este lugar de reclusión se ubica en las faldas de una montaña que sirve de cantera, donde el protagonista del cómic y su compañero Simio, realizan trabajos forzados, a pesar de que Pietrolino se encuentra lisiado. A pesar de estas condiciones, el protagonista intenta convertir el lugar en un escenario para sus pantomimas.

Pietrolino, en secuencias posteriores, se localiza en la explanada de la Torre Eiffel donde monta una exigua pantomima. Mediante primeros planos y planos generales se observa en la secuencia a Pietrolino como un mendigo, entre una multitud de gente que celebra posiblemente su liberación del régimen Nazi o el fin de la guerra. En la secuencia, algunas viñetas a través de plano panorámico, nos permiten observar a la torre, su explanada, el Campo de Marte y el Centro de París (Figura 18).

Más adelante en la narración, Pietrolino presenta su espectáculo como clown en un pequeño circo de carpa a las afueras de la ciudad. Finalmente el protagonista, tras alcanzar el éxito con un gran circo carpa, se presenta nuevamente en la explanada de la Torre Eiffel.

Pietrolino es semejante de manera general al saltimbanqui, mimo, clown Carablanca y Augusto, así como a algunos personajes de la *Commedia dell'Arte* como por ejemplo Pierrot o Pulcinella, ya que todos ellos presentan su

espectáculo de manera itinerante, vistiendo de manera similar y actuando improvisadamente. En cuanto a las semejanzas particulares entre Pietrolino y los estereotipos mencionados, a continuación haremos el abordaje correspondiente de cada caso.



Figura 18. Pietrolino mendiga entre una multitud de gente que celebra su liberación del régimen Nazi y el fin de la guerra.

## 2.2. Pietrolino y la *Commedia Dell'Arte*

La *Commedia Dell'Arte* surge en Italia durante el Renacimiento como un movimiento teatral sólo para profesionales de la actuación, ya que una vez que se daba a conocer a los actores el argumento principal de la obra, debían improvisar durante toda la presentación (Villaseñor, 1994:41). Este teatro les daba mayor importancia a las acciones y a la mímica, que a las palabras, ya que se buscaba que el público pudiera comprender la narración sin importar el idioma del país donde se presentara, y así lograr un lazo más cercano con el público.

El uso del lenguaje oral era limitado, pero si se utilizaba, como en el caso de la presentación de los personajes y el contexto de la historia. Los personajes surgían de la realidad cotidiana y representaban a sujetos estereotipados de la sociedad. Estos personajes usualmente recurrían a máscaras, atuendos y parafernalia para lograr dichas convenciones (Villaseñor, 1994:42).

Dentro de los rasgos que claramente identifican a la Comedia del Arte de otras tradiciones teatrales eran los juegos visuales que combinaban la pantomima con las acrobacias y la danza (Villaseñor, 1944: 43). Pero eran la improvisación y la crítica a las clases altas, lo más emblemático de este tipo de teatro. Todo ello consideramos que es retomado en *Pietrolino*, tema que se abordará más adelante en este capítulo (Figura 19).

Respecto a esta breve explicación sobre las características de la comedia del arte, sumamos las consideraciones de Rocío Echeverría (2014). Ella rescata de diversas investigaciones, que este movimiento teatral marca la profesionalización de la actuación, ya que los interpretes cobran dinero por su trabajo; Las mujeres aparecen en las puestas en escena, y los hombres dejan de representar los papeles femeninos; y por último, este tipo de teatro “sembró las bases para el florecimiento de manifestaciones teatrales y personajes posteriores [...] a nivel mundial y nacional” (Echeverría, 2014:11).

El nombre de Pietrolino se compara con el de Piedrolino, ya que ambos fueron denominaciones utilizadas para el mismo personaje en la comedia del

arte. De dicho personaje el más popular ha sido Pierrot (en su versión francesa). Los tres dentro de la mencionada tradición teatral siempre son representados como los inocentes enamorados de Colombina (Merlín, 2012:22), que nunca ven correspondido su amor porque Arlequín o Arlequino conquista a la mujer.

Respecto a esto último, Pietrolino se compara con Piedrolino porque ambos son traicionados por el personaje femenino que desean otros personajes en la representación. Sin embargo, ambos personajes masculinos son distintos en cuanto a que dentro del cómic, el protagonista supera el desamor, mientras que el personaje de la comedia del arte no, esto último es parte del juego cómico.

En cuanto a la caracterización física de Pietrolino encontramos semejanzas con Pierrot, debido a que ambos aparecen en el escenario con la cara pintada de blanco y delineados los ojos de negro. Es importante señalar que en la *Commedia dell'Arte* italiana era común que los personajes usaran máscaras, pero al introducirse este teatro a Francia, el público prefirió observar los rasgos faciales de los personajes, de allí nace la predilección por el maquillaje en estos personajes. No obstante, el protagonista del cómic viste ropa totalmente blanca o *frack* y sombrero de copa, en contraste con el personaje de la comedia del arte quien usa un gorro cónico y un atuendo multicolor o de retazos de tela (Velarde, 2012:88).

Respecto a las semejanzas físicas de Pietrolino con los comediantes *Dell'Arte*, también son similares dichos personajes en cuanto a que ambos son representados en la imagen como hombres delgados y espigados, de movimientos muy expresivos. Esto sumado a lo anteriormente descrito nos da un indicio del interés de los autores del cómic por representar al personaje principal como un como un comediante que retoma la tradición teatral de la Comedia del Arte para incorporarla a sus actos.



Figura 19. Los personajes de la *Commedia Dell'Arte* surgían de la realidad cotidiana y representaban a sujetos estereotipados de la sociedad. La improvisación y la crítica a las clases altas, lo más emblemático de este tipo de teatro. Anónimo, *Comediants franceses e italians*, 1670.

### 2.3. Pietrolino y Fénix: Los *Clowns*.

Un clown entendido como un artista escénico cómico surgido a principios del siglo XIX en Europa, se caracteriza de manera general por ser un hombre que presenta su espectáculo en grupo, en pareja o en solitario (Zamorano, 2012:15-32). Asimismo, su espectáculo se basa principalmente en la pantomima y la improvisación. En ese sentido una de las generalidades de los actos de dicho comediante es ser la víctima o el victimario dentro el número o acto. Además la personalidad del clown puede ser ingenua, infantil, melancólica o malhumorada (Zamorano, 2012:17).

Generalmente el clown usa maquillaje facial, particularmente se le reconoce por usar maquillaje o una pelota roja en la nariz. Se le puede encontrar vistiendo ropa holgada multicolor y gorro de bufón, si se tratase de un pierrot o arlequín. Por el contrario si el clown estuviera caracterizado como Carablanca, usaría únicamente maquillaje blanco en el rostro, gorro blanco y un atuendo del mismo color. En caso de que la caracterización del cómico fuera como Augusto, resaltaría en el maquillaje facial la nariz roja y usaría sombrero de bombín y un traje al estilo decimonónico desgastado, roto o remendado (Jara, 2000: 23).

Al clown lo podemos localizar en la calle, en el circo o en el teatro. Es importante señalar que se trata de un artista que generalmente aspira a alcanzar los grandes escenarios o los grandes públicos, por lo que durante buena parte del siglo XX se presentó en el cine y la televisión, inclusive en la radio (Echevarría, 2014: 149).

Dados los atributos de este tipo de comediante, concretamente su asociación a gente que padece alguna enfermedad mental, y a personajes como Pierrot, Arlequino, Pulcinella y mimos, se han realizado diversos estudios históricos, en los cuales han ubicado los antecedentes del clown en la *Commedia dell'Arte* italiana, saltimbanquis medievales y renacentistas, así como en los comediantes que se expresaban a través de pantomimas en la antigüedad (Echevarría, 2014: 27).

El comediante del cómic y los payasos se asemejan en cuanto a que ambos personajes siempre tienen cierta posición política, son la “síntesis de todos aquellos que transgreden, confrontan y desafían al poder con la risa” (Merlín, 2012:26). Ello a través del binomio entre la tensión y la distensión, entre la razón y lo absurdo, entre el orden y el caos, elementos que siempre sorprenden al espectador y detonan la risa.

El personaje de la película *Santa sangre* se compara al *clown* en cuanto a que ambos utilizan la mímica como base de sus actos escénicos para lograr una transformación o cambio de consciencia en su público; no obstante el protagonista de la película se diferencia del comediante, ya que el mago a través del ilusionismo busca conciliar o conjurar el poder oculto de la naturaleza para conseguir un beneficio propio y para su público: el perdón y la redención. En cambio el *clown* a través de lo absurdo e ilógico busca provocar la risa en el público. Ello generalmente lo logra mediante la sátira o la burla a las autoridades, ricos y poderosos.

#### **2.4 Pietrolino entre el saltimbanqui y el *clown***

Pietrolino se compara con el saltimbanqui, en cuanto a que ambos son artistas ambulantes que viajan con un grupo similar de artistas, además de compartir el deseo de acceder a mejores condiciones materiales para presentar su espectáculo, dependiendo del tiempo y espacio en el que ubicáramos a ambos. Figura 20). Por ejemplo el saltimbanqui del Medioevo aspiraba a acceder a la corte del rey (Zamorano, 2012: 20). Por otra parte nuestro personaje del cómic, busca ingresar a un gran circo de carpa; sin embargo Pietrolino se diferencia del saltimbanqui porque él posee una postura política en contra del nazismo, y busca hacer trascender su arte hacia la sanación y liberación total del ser.

En contraste el saltimbanqui generalmente actuaba como loco e idiota, y aunque sí podía ser transmisor e incluso portador de ideas políticas, no era su propósito principal, ni tampoco la trascendencia de su arte, ya que se



limitaba más a subsistir y a salir de la miseria en la que generalmente se encontraba.

Con relación a Pietrolino en su etapa de saltimbanqui, este se le compara con un mimo, en cuanto a que ambos visten totalmente de blanco y para sus representaciones escénicas únicamente utilizan el lenguaje gestual. Dentro de esta comparación con el mimo, encontramos que es semejante a Marcel Marceau esto es a que ambos presentan una pantomima enfocada en las manos, lo cual nos recuerda a la “creación del mundo” del célebre mimo (Moldes, 2012) (Figura 21); sin embargo nuestro protagonista se distingue del estereotipo del mimo, ya que durante esta etapa no usa maquillaje y usa un decorado parecido al teatro de títeres, el cual solo deja ver sus manos caracterizadas con guantes con los colores de la bandera de Francia y de la svastica en cada una, en alusión al nazismo y al pueblo francés (Figura 22).

Al mismo tiempo en la etapa de saltimbanqui, a Pietrolino se le compara con un Pierrot o Pulcinella de la *Commedia dell'arte*, en cuanto a que ambos actúan improvisando, pertenecen a un grupo o compañía y se presentan en la calle o espacios públicos concurridos. También encontramos coincidencias entre ambos en cuanto a la vestimenta totalmente blanca del Pulcinella de la comedia del arte. Más allá de la etapa de saltimbanqui del protagonista del cómic, encontramos durante el relato otras dos semejanzas simbólicas con Pulcinella o Arlequino.

La primera se refiere a la actitud crítica hacia quienes detentan el poder o a ciertas situaciones políticas. La segunda al mostrarse como víctima del amor mal correspondido de Colombella, quien es parecida a la Colombina de la *Commedia dell'Arte*. Sin embargo Pietrolino se distingue de Pulcinella o arlequino ya que en la comedia italiana dichos personajes usan un gorro, son sirvientes, generalmente actúan como idiotas o locos, y se disputan el amor de Colombina hasta el final de la obra, mientras que en el caso de nuestro personaje, no es así en ninguno de los casos.

Pietrolino sólo usa sombrero en su etapa de clown. Tampoco vemos a Pietrolino como vasallo o sirviente de algún personaje dentro del cómic, y

finalmente el protagonista del cómic deja de amar a Colombella después de su traición, al enamorarse de Alma.



Figura 20. Los saltimbanquis eran artistas ambulantes que viajan con un grupo similar de artistas, los cuales aspiraban a acceder a mejores condiciones materiales para presentar su espectáculo. Por ejemplo el saltimbanqui del Medioevo aspiraba a acceder a la corte del rey (Zamorano, 2012: 20). Pieter Balten, *A performance of the farce* , ca. 1527.



Figura 21. Marcel Marceau en una presentación de su acto “Creación del mundo”, pantomima enfocada en la expresión de las manos.



Figura 22. Pietrolino alude a la lucha del pueblo francés en contra del nazismo en un acto semejante al “Creación del mundo” de Marceau.

Por último, encontramos que Pietrolino es semejante a un clown, en cuanto a que ambos presentan sus espectáculos en pareja o en grupo y usan maquillaje rojo en la nariz, en el caso del cómic cuando Pietrolino se presenta por primera vez en el Petit Cirque, asimismo coinciden en el maquillaje blanco en el rostro y nariz con pelota roja, cuando el protagonista se presenta en el Grand Cirque (Figura 23). También existe una coincidencia en los actos de Pietrolino y el clown, ya que ambos utilizan la pantomima como forma de expresión de su espectáculo (Figura 24). Igualmente ambos comediantes improvisan dentro de sus actos (Jara, 2000: 21-25)

El comediante en *Pietrolino* es semejante iconográficamente a la *Familia de acróbatas con mono* realizada por Pablo Picasso en 1905 (figura 25), ya que en ambas imágenes se observa a un hombre y una mujer acompañados de un personaje con cola. En el caso de la obra de Picasso se trata literalmente de un mono, mientras que en la de Jodorowsky es el personaje Simio el que tiene cola. Además el chileno hace un juego de palabras al nombrar Simio al personaje. En cuanto a los personajes masculinos de ambas obras observamos que visten como artistas escénicos derivados de la *Commedia Dell'Arte*.

Sin embargo, ambas imágenes se distinguen, en cuanto a que el personaje femenino de la pintura no es parecido a Colombella, además de que tiene a un bebé en brazos. Derivado de esta comparación consideramos que tanto la viñeta donde se ve al trío de saltimbanquis en la calle, así como los acróbatas que representó Picasso, muestran una semejanza que se relaciona con el contexto en el que se encuentran: angustia e incertidumbre, en ocasiones común en los artistas callejeros (Figura 26).



Figura 23. Anónimo, *Charlie Rivel y Grock*, ca. 1908.





Figura 24. Pietrolino y el clown, son semejantes ya que ambos utilizan la pantomima como forma de expresión de su espectáculo.



Figura 25. Pablo Picasso, Familia de acróbatas con mono, 1905.





Figura 26. La viñeta donde se ve al trío de saltimbanquis en la calle, así como los acróbatas que representó Picasso, muestran una semejanza que se relaciona con el contexto en el que se encuentran: angustia e incertidumbre, en ocasiones común en los artistas callejeros.

## 2. 5. Fénix el mago

Fénix es un mago que en el desarrollo de la película se transforma en mimo. Es un personaje que al inicio del relato aparece como un joven, de complexión delgada, cabello largo, barba y bigotes negros. Posteriormente, en la escena inicial a través de un flashback, es representado como un niño que personifica el acto del “pequeño mago”

El “pequeño mago” representa al protagonista en su niñez. Se trata de un ilusionista que viste frac negro, sombrero de copa del mismo color, moño rojo, camisa y, guantes blancos (Figura 27). También observamos que Fénix en esta etapa, usa maquillaje en el rostro que simula bigote y patillas negras. Es decir viste como Fénix adulto en su caracterización de mago.

Otra característica del “pequeño mago” es que su acto está basado en la expresión corporal. En dicho acto participa con Alma, a la cual desaparece al introducirla en una caja. El acto lo concluye el niño Fénix al abrir la caja de donde aparece su madre, elevándose hasta la parte superior de la carpa.

De regreso al tiempo real de la narración, Fénix aparece como un mago. Su vestimenta consta de un sombrero de copa negro, capa negra en el exterior y escarlata en su interior, camisa blanca, moño y pantalón negros, todo ello dentro de las normas comúnmente conocidas como de etiqueta

En la secuencia posterior al desfile promocional del circo, se observa que es hijo del dueño del circo. En la secuencia que antecede a la muerte del elefante del circo, se observa que el mago también es hijo de la sacerdotisa de la iglesia de la Santa sangre y acróbata que realiza el acto principal en el circo.

El protagonista a lo largo del filme toma posición como artista escénico para estar cerca de su madre, protegerla y asistirle. También su personalidad se revela contradictoria, ya que se muestra inocente y vengativo a la vez. Ello a raíz de los traumas de su infancia que lo sumergen en una lucha para encontrar su libertad psíquica.

Durante la narración Fénix está en la Ciudad de México. Como se describió en el capítulo anterior, los espacios liminales y no liminales del centro histórico, así como la carpa del circo, el teatro y su propia casa, son los lugares por donde el protagonista se presenta.

El protagonista es semejante de forma general a un mago, estereotipo de los ilusionistas que se popularizan en los teatros europeos y estadounidenses durante el siglo XIX (Figura 28). Sin embargo de manera particular se asemeja a un mimo, ya que sus actos son silentes y basados principalmente en movimientos corporales, específicamente a través de sus manos. Ello evoca el acto de la *creación del mundo* de Marcel Marceau (Moldes 2014).

Fénix se compara con Mandrake el mago, protagonista del cómic estadounidense homónimo creado por Phil Davis y Lee Faulk en 1934, ya que ambos visten de manera idéntica, son ilusionistas y utilizan la hipnosis en contra de sus enemigos (Figura 29); sin embargo el mago de *Santa sangre* se distingue del personaje del cómic ya que en el caso del primero su psicosis lo lleva a asesinar mujeres. De manera opuesta, Mandrake no asesina, sino utiliza sus poderes para hacer justicia.

El mago de *Santa sangre* y el del cómic norteamericano tienen un compañero o ayudante. En la película *Aladino* es el compañero de Fénix. En el cómic *Lotario* es el ayudante de Mandrake. En la escena donde Fénix presenta un espectáculo de magia a la Santa, observamos que *Aladino* se compara con *Lotario*, en cuanto a que ambos visten una piel de leopardo y muestran un gesto utilizado en las convenciones cinematográficas y del cómic para representar ferocidad.

No obstante, *Aladino* se distingue de *Lotario*, ya que el primero es un enano de circo y está caracterizado como una persona de nariz ancha y cabello rizado, en cambio el compañero de Mandrake es un personaje que representa a un príncipe africano musculoso y de gran estatura. Este guiño al cómic norteamericano nos podría dar un indicio de la influencia de la historieta en Jodorowsky.

También en algunas escenas Fénix se compara con Jesucristo, en cuanto a su caracterización física, reforzada por sus gestos y posturas. Al respecto, consideramos que en la película se representa a un Jesucristo mago, ya que busca la conciliación de un poder oculto para otorgar la redención y el perdón del propio protagonista. Ello se observa al final de la primera escena donde el rostro de Fénix se yuxtapone al de un águila y emprende el vuelo, donde en *flashback* comienza a recordar su vida el mago en busca de su redención.

Posteriormente en una de las escenas finales dentro de su casa, la psicosis del protagonista lo llevará a mostrarse como un cristo en una habitación repleta de gallinas. Un plano general nos permite observar en dicha escena que Fénix se asemeja a un Cristo crucificado, ya que ambos presentan cabellera larga y negra, se encuentran semidesnudos y crucificados. También ambos se encuentran rodeados por grupo de individuos, los cuales en el filme son gallinas blancas. En ese sentido podemos seguir la lógica del artista del ilusionismo, quien comúnmente aparece y desaparece animales blancos de su sombrero. Además esa misma lógica se vincula con la manipulación de la naturaleza para obtener un beneficio, en este caso Fénix persigue la redención y la libertad.



Figura 27. Fénix el “pequeño mago”.



Figura 28. Fénix el mago, en una caracterización estereotipada de los ilusionistas que se popularizan en los teatros europeos y estadounidenses durante el siglo XIX.





Figura 29. Mandrake el mago, protagonista del cómic estadounidense homónimo creado por Phil Davis y Lee Faulk en 1934.

## 2.6. Fénix: El mimo

El personaje encarnado por Adán Jodorowsky, en su etapa de pequeño mago, y posteriormente representado por Axel Jodorowsky, en su etapa adulta, se caracteriza principalmente por utilizar muy poco el lenguaje oral. Este personaje se comunica dentro y fuera del escenario a través de la expresión corporal. Fénix dentro del relato, sólo habla con Aladino. Con sus padres, Concha y a Orgo, solo se una vez. Ello podría indicar claramente que Jodorowsky comunica verbalmente y creó dicho personaje para ser un mimo.

Como mencionamos en un apartado anterior, las pantomimas que Fénix y Concha realizan en el teatro de burlesque, son semejantes al “creación del mundo” de Marceau, ya que los movimientos de las manos del protagonista y los gestos faciales de su madre, connotan el mito de Adán y Eva del relato bíblico. A través de primeros planos se observan las manos del protagonista aludiendo al mundo y a la serpiente que incita a comer el fruto prohibido. Paralelamente convenciones gestuales utilizadas en el cine, Concha expresa, primero asombro, desconfianza y negación; posteriormente ingesta de alimentos y placer.

No obstante Fénix-Concha se distinguen del mimo francés, en cuanto que su espectáculo no es silente, un narrador describe la escena, además de que el acto es musicalizado por un mariachi. La escena transcurre en primer plano y plano americano, por lo que la voz en *off* y el mariachi permanecen fuera de campo. Estos elementos dan una connotación a esta versión libre de la “creación del mundo”.



## Conclusiones del capítulo.

Hasta aquí se ha mostrado que la transformación de saltimbanqui a *clown* en el cómic *Pietrolino* de Alejandro Jodorowsky y Olivier Boiscommun, se ha observado en las huellas iconográficas que nos remiten a pinturas renacentistas y decimonónicas, así como por fotografías del siglo XIX y principios del XX.

Por medio del análisis comparativo del detalle en las imágenes del protagonista del cómic a lo largo del relato y contrastándolas con las del *clown* y los tipos de comediantes que le antecedieron, identificamos variantes e invariantes en la iconografía del saltimbanqui en su transformación a *clown*.

También concluimos que Jodorowsky condensa en el personaje del *clown* toda la tradición del comediante masculino. Aunque también se observó que las caracterizaciones y actos de dichos personajes no están dirigidos al público infantil, sino al adulto. Esto posiblemente sea un indicio de como el creador chileno busca legitimar e incorporar a sus personajes a un espectáculo que retome todas las artes escénicas, para mostrarlo como arte total.

En *Santa sangre*, Jodorowsky inserta características del *clown* en Fénix, al representarlo en su caracterización psicológica como un mimo. Nos referimos a que el protagonista del filme, prácticamente no recurre al lenguaje oral para expresarse, por el contrario, durante el relato se comunica gestualmente. Las expresiones escénicas que presenta el personaje, ya sea como mago, asesino o simbiote con su madre, están basadas en la mímica.

Otro elemento que Jodorowsky retoma del *clown* para representar a Fénix, es el humor, el cual no es hilarante o infantil. Se trata de un humor negro que sorprende al espectador por lo absurdo de las situaciones en las que se ve al protagonista. Bastaría con mencionar la escena en la que Fénix invita a la “Santa” a presenciar un espectáculo en la casa de Concha, la cual sorprende al travesti y a Fénix al salir de un sarcófago egipcio. Esto también nos sugiere que Alejandro Jodorowsky, encuentra la síntesis del comediante masculino en la figura del clown.

De este capítulo también concluimos que Jodorowsky incorpora su forma de hacer teatro a la representación de Fénix. La escena donde el protagonista es rodeado por los niños con síndrome de down en el patio del hospital psiquiátrico, es semejante a los efímeros pánicos que realizó en México en los años sesenta. Fénix representa a un *clown* como mesías de los niños, lo cual supone un acto absurdo y estridente. La incorporación de esta representación escénica se suma a otras que le permiten al artista mostrar al circo como arte total en sus obras.

Los guiños que Jodorowsky hace al cómic, consideramos que son indicios que muestran, no solo su interés o gusto por ese tipo de narrativa gráfica, sino que valora las posibilidades ilimitadas que ofrece esa forma de relatar historias. De ahí las semejanzas y similitudes vistas en las imágenes de *Santa sangre* con las representadas en *Pietrolino*, a través de Olivier Boiscommun.

### III LA MUJER EN EL CIRCO.

#### Introducción

En este capítulo partimos de que la representación de la mujer en el circo en la novela gráfica *Pietrolino* (2009) y la película *Santa sangre* (1989) corresponde al estereotipo de la mujer fatal, simplificación del arquetipo de la mujer amenaza. Lo anterior fundamentado en la consideración de que Colombella y la Mujer Tatuada presentan similitudes con la iconografía y simbolismo arquetípico de mujeres que amenazan al hombre. Dichos personajes son integrantes del circo y representan a la mujer transgresora de las convenciones sociales de su época por ejercer libremente su sexualidad y buscar su emancipación. Ello las asocia con la mujer fatal, estereotipo del siglo XIX.

Haremos un análisis del detalle y el fragmento, propuesto por Omar Calabrese, mediante la comparación y contrastación de las imágenes de Colombella y la Mujer Tatuada con los arquetipos de las mujeres como amenaza. Ello se encuentra respaldado en el análisis comparativo de dichos personajes con la mitología grecolatina, la pintura y la literatura medieval, la pintura y teatro renacentista, la pintura decimonónica y el cine.

Sustentamos nuestros argumentos en los estudios de Julia Tuñón (1998), quien propone tratar al arquetipo como un proceso de larga duración para comprender cómo se han construido los estereotipos de la mujer como amenaza del hombre. Deslindamos por tanto las propuestas que rechazan la continuidad histórica en la construcción del estereotipo de la mujer fatal.

### 3.1. Antecedentes de la Femme fatale.

Los antecedentes arquetípicos de la mujer fatal en la imagen, se encuentran en la iconografía y mito de la mujer como amenaza del hombre. Esta se ha representado iconográfica y literariamente desde la antigüedad. Lilith o Militta, demonio hembra de la mitología asirio/babilónica, se valía de la seducción para devorar a los hombres cuando estaban dormidos o solos. (Bornay, 2001: 25)

Esta criatura es una de las representaciones más antiguas del peligro femenino, la cual fue adoptada por el judeocristianismo para ocupar el papel de la primera disidente del reino de dios. Lilith consideró una injusticia el tener que acostarse debajo del cuerpo de Adán para consumir su unión carnal, por lo que éste intenta obligarla, y en consecuencia Lilith lo despreció airadamente y huyó del paraíso.

Así nace el mito<sup>12</sup> de la primera mujer transgresora de la voluntad del hombre y se emancipa, acción que pone en peligro al poder masculino. Dicha transgresión violenta al orden impuesto por el hombre e implica un potencial caos en perjuicio de la cultura y la civilización. (Farga: 2013: 247)

Lo anterior se explica con la creencia de que Lilith utiliza al erotismo y la sexualidad para engañar al hombre, trayendo el caos a través de su poder sobre la naturaleza y comprendiendo que la naturaleza es opuesta a la cultura como una construcción reservada a los hombres. (Farga, 2013: 246)

Las imágenes de Lilith dan cuenta de elementos arquetípicos<sup>13</sup> en la iconografía de la mujer peligrosa, como la voluptuosidad y los gestos de hostilidad. En estas representaciones iconográficas de la mujer amenazante, se encuentran en la naturaleza y la sexualidad elementos que serán asociados al peligro para los hombres, y que irán construyendo la iconografía arquetípica de la mujer amenaza. (Bornay, 2001: 26)

---

<sup>12</sup> “Un mito es un relato simbólico que narra las vicisitudes de unos personajes sobrehumanos (por su excelcitud o por su mezquindad); es un relato moral y fundaciona, un relato sobre el pasado cuya función es la de explicar o justificar algunos aspectos de la realidad actual.” (Burke, 1999: 9)

<sup>13</sup> “Los arquetipos son conceptos fuertes y elementales de muy larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsiones básicas de los seres humanos.” (Tuñón, 1998: 76)

Los arquetipos de la mujer amenazante, contruidos a través de deidades y demonios míticos de los pueblos de las inmediaciones del Tigris y el Éufrates, son retomados por la mitología de la Grecia Clásica, donde será forjada gran parte de la iconografía de Occidente para representar a las mujeres peligrosas para la masculinidad. Dentro de dicha mitología encontramos diversas mujeres como Pandora, Circe, Medusa o Medea, las cuales representan múltiples formas de amenaza de acuerdo a los elementos simbólicos que las constituyen. Son Deidades, hechiceras y criaturas monstruosas. Sin embargo la perversión de la naturaleza y la sexualidad siguen siendo los elementos arquetípicos que sirven como base para la representación de la mujer amenaza.

Medusa o Gorgona ejemplifica a la mujer amenazante que a través de la perversión de la naturaleza, se constituye como una criatura con serpientes ondulantes en sustitución de su cabello de mujer, la cual se interpone en la misión del héroe Perseo, (Falcón, Fernández y López, 1997: 511-512) quien actúa en pos del orden civilizatorio y la continuidad de la cultura.

También encontramos el caso de Circe, quien es una hechicera que a través de la seducción busca evitar que el héroe Jasón logre cumplir su misión. (Falcón, Fernández y López, 1989: 146-147) Así, en estos dos ejemplos podemos observar cómo la hechicería, lo monstruoso y la seducción, se constituyen simbólicamente como arquetipos asociados a las mujeres peligrosas que llevarán la desgracia a los hombres.

Los ejemplos anteriores se constituyen como muestras de mujeres peligrosas y monstruosas que buscan dañar física o espiritualmente a los hombres. Respecto a lo monstruoso, Cortés (1997) explica lo siguiente:

“Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral.” (Cortés, 1997: 18)

Aunque lo monstruoso no es privativo de las mujeres, es importante observar la relación de la mujer como amenaza con los monstruos, ya que como menciona Cortés en la cita anterior “lo físico simboliza y materializa lo moral.”(Cortés, 1997:18) Esto nos permite identificar en la iconografía a la mujer amenaza, ya que la representación en la imagen de una mujer que traspasa normas físicas sociales o psicológicas, podría ser síntoma de peligro y transgresión de lo que el hombre considera orden.

Durante la Edad Media fluye el arquetipo de la mujer amenaza, a través de la iconografía y la literatura. Como ya se ha estudiado, la Edad Media abreva de la antigüedad grecolatina, ya sea de los dioses y de los hombres heroicos y valientes, o de criaturas fantásticas “que mezclan cuerpos y naturalezas heterogéneas.”(Farga, 2013: 285) Las criaturas fantásticas podían ser de carácter pacífico o violento, y en ese sentido de ventura o desventura para el hombre.

La mujer amenazante será observada en el ámbito de la desventura y el peligro. Ejemplo de ello se encuentra en los libros de caballería correspondientes al siglo XII, donde uno de los rasgos generales de dichos relatos era que el caballero debía poner a prueba sus virtudes, sirviendo a los débiles, víctimas de la opresión de hechiceras y otras criaturas fantásticas. (Camacho, 2002: 88 y 89)

Las mujeres sobrenaturales abundaron en los relatos medievales. Un relato del siglo XIV, trata sobre Melusina, una mujer que prometía hijos y riquezas a su enamorado con la condición de que no la viera los sábados. El esposo intrigado por la prohibición, la espía un sábado y descubre a Melusina convertida en serpiente de la cintura para abajo. (Farga, 2013:269) Ella al descubrir a su marido espiándole, lo abandona para siempre. Este relato, al igual que muchos otros, es de índole moral y fundacional, y se cimienta sobre la imagen de la mujer monstruosa.

La iconografía de la mujer amenazante durante la Edad Media en muchas de sus representaciones refleja una continuidad con el arte Grecolatino. Sirenas, arpías y mujeres vampiro, se encuentran en representaciones desde la antigüedad (en el caso de la vampiresa, esta se ha podido documentar en el antiguo Egipto) hasta el Medieval. Sin embargo la transformación más notable entre la sirena o las vampiresas medievales y sus antecesoras de la antigüedad, es la “sustitución del

monstruo feo, por una belleza hermosa y seductora”. (Farga, 2013: 268) Ello crea las pautas de una estética vinculada al peligro y a la potencial amenaza del hombre y sus logros culturales. Dicha iconografía hará eco y se transformará a través de la historia de Occidente sin perder el hilo arquetípico.

Consideramos que existen vínculos entre la mujer amenaza y la mujer Monstruosa que sugieren una equivalencia simbólica entre ambos estereotipos, ya que provienen del mismo sustrato arquetípico. Esto significa que entre ambas representaciones encontramos características simbólicas que le dan forma al peligro que suponen estos tipos de mujeres: el amor perverso, la sexualidad peligrosa y la muerte.

Hasta aquí hemos hecho una muy breve semblanza de los orígenes del arquetipo de la mujer amenaza, y su representación paralela de la mujer monstruosa. En ese proceso no se pretendió hacer cortes temporales tajantes, sino continuidades. Sin embargo, coincidimos en que es necesario, por cuestiones de organización, manejar conceptos como Antigüedad, Edad Media o Renacimiento.

Con esa lógica, consideramos que el Renacimiento es una continuidad de la Edad Media, pero con la característica distintiva de la búsqueda “entusiasta de revivir otra cultura, de imitar la Antigüedad en diferentes campos y con diferentes medios.” (Burke, 1999:16) En ese sentido, la historiadora del arte Teresa del Conde nos menciona que “El periodo que antecede al Renacimiento se caracteriza por proponer una gama amplia de opciones...tanteos dirigidos a recuperar las proporciones normales del cuerpo” (Del Conde, 1994: 195), lo cual a los ojos de los hombres renacentistas, es una oportunidad para superar a los tan criticados hombres medievales. No es la intención de este trabajo debatir tales ideas, sino utilizarlas de punto de partida para el análisis de las imágenes de los personajes que nos atañen.

Finalmente, durante el siglo XIX se cristaliza el mito sobre mujeres transgresoras del orden impuesto por los hombres, lo cual se verá representado en la plástica y literatura de la época. (Cabañas, 2014: 99) La mujer fatal nace del relato de Sidonia von Bork, una mujer que es acusada de hechicería en el siglo XVI, por

mostrar una conducta sospechosa para los cánones de la aristocracia europea, al mostrarse lasciva y desafiante ante los ojos del hombre (Figura 30)

La iconografía de la mujer fatal fue construida por los pintores prerrafaelitas, modernos y vanguardistas, a través de las ideas surgidas de la literatura principalmente. Este estereotipo se sustenta en la “contradicción valores tradicionales y el ideal de vida moderna. Cuestionan los reformistas no el ascenso en sí mismo, sino los medios ilícitos para adquirirlo. (Noval, 2011:357). En ese sentido el desnudo femenino sirvió a dos grandes propósitos: evidenciar el mito a través de la imagen y su continuidad en la sociedad europea, y transgredir deliberadamente la moral del espectador.

Los prerrafaelitas Rosetti y Burne Jones fueron los pioneros en la tradición iconográfica que rompe la moral victoriana para crear el estereotipo de la mujer insumisa que manifiesta tanto los deseos sexuales como los de emancipación. (Noval, 2011) (Figura 31). En los personajes de Colombella y la Mujer Tatuada se observan algunos elementos iconográficos del estereotipo de la mujer. Ello lo trataremos en los siguientes apartados.





Figura 30. La mujer fatal nace del relato de Sidonia von Bork, una mujer que es acusada de hechicería en el siglo XVI, por mostrar una conducta sospechosa para los cánones de la aristocracia europea, al mostrarse lasciva y desafiante ante los ojos del hombre. Edward Coley Burne-Jones. *Sidonia von Bork* (1860).



Figura 31. El prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti fue uno de los pioneros en la tradición iconográfica que rompe la moral victoriana para crear el estereotipo de la mujer insumisa. Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859.

### **3.2. La Mujer Tatuada en Santa sangre.**

La Mujer Tatuada es un personaje femenino que funge como la atracción más reciente del “Circo de Gringo”. Ella se encuentra dentro de la carpa, momentos después del desfile promocional del espectáculo. Este personaje se asocia con las vedettes del cine de ficheras. También se asemeja con las bailarinas de can-cán. Asimismo, dicho personaje es semejante a las vedettes que Luis Alberto Cabañas (2014) caracteriza como representantes del exotismo tropical.

Este personaje es encarnado por la vedette argentina Thelma Tixou, quien representa a una mujer madura con rizos pelirrojos. Su cuerpo se encuentra decorado de la cabeza a los pies con dibujos que simulan tatuajes. Mide un metro ochenta de estatura y sus medidas de busto 110 cm., cintura 69 cm. y cadera 95 cm (Figura 32).

El trabajo de diseñar y plasmar los tatuajes en el cuerpo del personaje femenino estuvo a cargo de Sergio Arau<sup>14</sup> (Moldes, 2012: 344). Se trata de una composición fragmentaria de elementos icónicos de criaturas marinas, animales salvajes y de la cultura popular mexicana. Al respecto Diego Moldes (2015) señala que Alejandro Jodorowsky quiso que fueran representados los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego.

La Mujer Tatuada aparece por primera vez en la película como entrenadora de Alma, la equilibrista muda. Viste una bata verde satinada y empuña un fuste en su mano derecha. En la escena asociamos a este personaje con una domadora de fieras, en cuanto a que ambas actúan con gestos violentos y amenazan físicamente con algún instrumento a seres vivos.

En su caracterización psicológica, la Mujer Tatuada es un personaje violento ya que reacciona furiosa para intimidar a Alma, la trata con gritos e insultos y además amenaza con abandonarla si no realiza el acto de equilibrista.

La Mujer Tatuada se desprende de la bata y muestra un bikini rojo con brillantes del mismo color y rosas. Su expresión facial sugiere deseo en el momento de presentarse con el director del circo. Sus gestos faciales dan una connotación

---

<sup>14</sup> Músico, caricaturista y artista gráfico.

estereotipada de fiera salvaje, tema que abordaremos más adelante en el texto. La Mujer Tatuada pretende seducir al dueño del circo con el fin de ocupar un lugar privilegiado en el circo.

Se observan gestos que remiten a convenciones usadas en el cine y los cómics para representar seducción como mostrar la dentadura y mirar con los ojos entreabiertos. Estos gestos se ven resaltados por los sonidos fuera de campo, donde el rugido de felinos salvajes o el barritar de elefantes, brindan una connotación de ferocidad y exotismo.

Los sonidos fuera de campo ambientan la escena en el contexto circense. Las voces animales son convenciones utilizadas en el cine para dotar de verosimilitud y dramatismo cuando son representados circos o zoológicos. Sin embargo, la sincronía entre los gestos de la Mujer Tatuada y la emisión de voces animales alude más a la comicidad que al dramatismo.

Los gestos de la Mujer Tatuada que implican la fiereza animal se comparan con los gestos de los personajes de la puesta en escena de *Cats* (1981) ya que en ambos casos se recurre a gestos de agresión estereotipada donde se arrisca la nariz, se muestran la dentadura y se emite un rugido. Estos gestos en su conjunto dan una señal de alerta o defensa ante un extraño; sin embargo, en el cine, el cómic y otros medios gráficos, también se han utilizado estos estereotipos para representar mímicamente seducción.

Dichos gestos integran elementos de exotismo que aluden al tigre, el gorila y otras animales de las selvas y territorios que generaron mucha expectación en la sociedad decimonónica donde se desarrolla el mito de la mujer fatal. Finalmente estos estereotipos son utilizados como convenciones genéricas (Zavala, 2000:193) en los medios artísticos reproducibles mecánicamente.



Figura 32. La Mujer Tatuada, personaje es encarnado por la vedette argentina Thelma Tixou.



En esta escena un primer plano nos permite observar que la Mujer Tatuada se asemeja a las mujeres temibles de la mitología grecolatina como la Medusa<sup>15</sup>. (Figuras 33 y 34) Esto se observa en su cabello rizado el cual presenta semejanzas iconográficas con las serpientes en la cabeza de Medusa, ya que en ambas resaltan las líneas ondulantes las cuales evocan un terror primitivo tratado en la iconografía por Aby Warburg como *Pathos Formeln* (Burucua, 2002: 22); Así mismo el cabello de la mujer fatal del filme se compara con el de la criatura mitológica; esto nos recuerda la principal característica ornamental del *Art Nouveau*: la línea ondulada y asimétrica.

Otra semejanza entre la cabellera de la Mujer Tatuada y el de la Medusa es que simboliza fuerza sexual sintetizada en atracción y voracidad (Aristizábal Montes, 2007:122).

Dentro de esta misma escena, un plano americano nos permite observar que la Mujer Tatuada se relaciona con la representación de la mujer fatal en la pintura vanguardista, ya que son mujeres de cabello rizado y pelirojo, además que poseen cuerpos curvilíneos que expresan voluptuosidad y emancipación; sin embargo, la Mujer Tatuada se diferencia de las mujeres fatales retratadas en el *Art Nouveau* en cuanto a que no viste con elegancia (Litvak, 1979:152). Otra divergencia que presenta es el contexto en el que actúa, ya que mientras la Mujer Tatuada se encuentra en el circo, la mujer fatal del *Art Nouveau* aparece en cafés, bares o restaurantes elegantes.

El cabello de la Mujer Tatuada nos recuerda al de las mujeres representadas por la pintura vanguardista, ya que en ambas podría ser interpretado como una potencial amenaza debido a su color rojizo el cual es de “carácter venusino y demoniaco” (Cirlot:1992,111). Si tomamos en cuenta la propuesta de Cirlot en cuanto a que la cabellera es símbolo de fuerza primitiva (1992, 111), podríamos considerar que el terror también viene de la *pathosformeln*. Al tratarse de la evocación de una experiencia sensible impresa en la memoria de la humanidad.

---

<sup>15</sup> Medusa o Gorgona ejemplifica a la mujer amenazante que a través de la perversión de la naturaleza, se constituye como una criatura con serpientes ondulantes en sustitución de su cabello de mujer, la cual se interpone en la misión del héroe Perseo, (Falcón, Fernández y López, 1997: 511-512) quien en pos del orden civilizatorio y la continuidad de la cultura.

Ello mostraría la atracción y a la vez el peligro sintetizado a la cabellera pelirroja y rizada del personaje femenino.

La Mujer Tatuada, quien también actúa como edecán del lanzador de cuchillos, se encuentra en el interior de la carpa del circo, frente a la diana para el lanzamiento de estos objetos punzocortantes. Este personaje es semejante a las vedettes del cine de ficheras o sexycomedias hispanoamericanas de los años setenta y ochenta.

La Mujer Tatuada con sus gestos da una connotación sexual a los cuchillos que Orgo clava en la diana. Un primer plano muestra a la mujer lamiendo los cuchillos, la cual evoca de manera simbólica una felación. Esto corresponde a convenciones utilizadas en el cine y el cómic para erotizar objetos utilizados como representaciones fálicas (Cooper, 2004). Dichas convenciones se pueden observar en películas eróticas, pornográficas, así como en novelas gráficas ilustradas por Milo Manara (1945).

El gesto de lamer los cuchillos es semejante a la ilustración *Holy Prepuce*<sup>16</sup> de Manara, ya que en ambas imágenes se observa el rostro de una mujer de perfil, lamiendo un objeto que alude a un falo. En el caso de la Mujer Tatuada como ya se mencionó, lame los cuchillos que le lanza Orgo, mientras que San Mariana lame un crucifijo.

*Gulliveriana*<sup>17</sup>, protagonista de la novela gráfica homónima de Milo Manara, también se asemeja a la Mujer Tatuada en cuanto a que los gestos que ambas lamen objetos a los cuales se brinda una connotación sexual. Así mismo son mujeres que comparten otras similitudes iconográficas como el cabello rizado y la figura voluptuosa y, además usan ropa que connota erotismo.

Ambas son gigantes, la Mujer Tatuada rebasa la estatura promedio de los hombres, pero también sus dimensiones son superiores de manera simbólica. *Gulliveriana*, dentro del relato, es un personaje de dimensiones que superan a los liliputenses.

---

<sup>16</sup> Ilustración realizada por Milo Manara para la novela erótica "Cartas de una monja portuguesa" (1991).

<sup>17</sup> Cómic erótico publicado por Editorial Norma en 1996.

La Mujer Tatuada y Gulliveriana también se asemejan, porque ambas son “mujeres gigantes” en un sentido que horroriza e infunde temor al hombre; esta idea fue propagada propagado por el evolucionismo darwiniano y la literatura decimónica (Dottin-Orsini, 2000: 112). Es decir que una mujer de dimensiones superiores al hombre sería aquella que transgrede a la naturaleza, porque entre los animales solo el macho está individualizado y las hembras son todas iguales.

Así mismo la mujer gigante rompe la lógica social de fines del siglo XIX y principios del XX, donde se supone que entre mujeres las diferencias sociales son efímeras, ya que la pobre o la princesa finalmente son mujeres (Dottin-Orsini, 2000: 112).

En un sentido simbólico, más que físico, la Mujer Tatuada se presenta como una gigante entre el público y el escenario. En la escena donde el personaje femenino baila eróticamente para Orgo, se observa a través de un plano general en contrapicado, como la edecán es magnificada por la perspectiva de la cámara; domina al cirquero que se encuentra sentado frente a ella, así como a los payasos integrantes del circo que observan en las gradas y en los márgenes de la pista, como si ella dominara “desde arriba al grupo de espectadores que permanece en la sombra” (Dottin-Orsini, 2000: 112).

Podemos observar en este personaje femenino convenciones gestuales que connotan placer sexual mediante un primer plano y un plano detalle. El personaje también realiza gestos corporales con sus manos que pueden compararse con las patas de un dragón de comodo, ya que ambos mantienen en sus extremidades una posición rígida con los dedos separados de manera tensa.

En esta escena se muestran con claridad los tatuajes del personaje, gracias a primeros planos con cámara fija que permiten observar detalles de su cuerpo. La Mujer Tatuada se relaciona nuevamente con la representación de la mujer en el *Art Noveu*, ya que en ambas son mostradas con ornamentos florales que las envuelven o fusionan con la naturaleza.





Figura 33. Un primer plano nos permite observar que la Mujer Tatuada se asemeja a las mujeres terribles de la mitología grecolatina como la Medusa.



Figura 34. Gian Lorenzo Bernini, Cabeza de Medusa, 1630.

En la piel de la Mujer Tatuada se observan representaciones de animales como serpientes o pulpos, las cuales podrían remitirse a la influencia escandinava y escocesa de dicho estilo artístico, en el que se incorporaban representaciones de animales que comúnmente eran serpientes o culebras (Madsen, 1967: 18).

Al respecto de los tatuajes de serpientes y de pulpos, cabe la interpretación de que se trata de imágenes icónicas que se interrelacionan por su simbolismo en el cuerpo de la Mujer Tatuada, ya que las serpientes están asociadas simbólicamente al falo (Cirlot, 1992) (Cooper, 2004) (Deneb, 2001), mientras que los tentáculos de los pulpos por su cualidad prensil son asociados con la captura y posesión (Cirlot, 1992) (Cooper, 2004) (Deneb, 2001).

A través de estas similitudes observamos la insistencia de Jodorowsky por asociar el exotismo de dicho personaje femenino con la representación de la naturaleza exuberante y exótica, frecuentemente observada en la pintura y otras expresiones plásticas del *Art Nouveau*.

No obstante los vínculos entre la mujer, la flora y fauna, podrían ser huellas de arquetipos que evocan experiencias primitivas de la humanidad. Aby Warburg planteó que las líneas ondulantes de las serpientes al reptar “recuperan aquella vivencia primitiva del terror, de la domesticación y de la posesión mágicas de las fuerzas hostiles de la naturaleza” (Burucúa, 2003: 29), las cuales son huellas de ciertos estímulos generados por mecanismos sensibles impresos en la psique. A dichos mecanismos sensibles los llamó *Pathosformeln* (Burucua, 2003: 28-29).

Las *Pathosformeln* parten del interés de Warburg por la “transmisión filogénica de de conductas y expresiones faciales de animales y del ser humano”, las cuales se observan en las formas artísticas, ya que estas objetivan y condensan los mecanismos sensibles que suscitan el recuerdo de experiencias primitivas impresas en la psique de la humanidad (Burucua, 2003: 28-30).

*Pathos* es una palabra de origen griego, la cual se refiere al sufrimiento en un doble sentido de dolor y pasividad. Este vocablo evoluciona en la palabra pasión, la cual en su sentido psicológico se refiere a la manera en que “lo sensible afecta al sujeto sensible”. Una forma de acción alojada en la pasión es la que conduce a

cierto tipo de comportamiento a un sujeto apasionado, dependiendo de la manera en que este se encuentra afectado” (Cobast, 2013: 25).

Ello nos lleva a reflexionar en torno a que los tatuajes que representan enredaderas en el cuerpo de la mujer fatal en *Santa Sangre* no solo expresan al arquetipo de la mujer amenaza asociada a la naturaleza como símbolo opuesto a la cultura<sup>18</sup>, sino que son un símbolo arquetípico de vivencias primitivas que articulan el terror, la domesticación y la posesión mágica de las fuerzas de la naturaleza (Burucúa, 2003: 29).

El personaje encarnado por Tixou en su costado derecho del cuerpo exhibe representaciones del tatuaje que nos remite al estereotipo del indígena prehispánico. En el antebrazo se ve a una escena estereotipada del nacionalismo integrada por un indígena con penacho de color rojo, un nopal con tunas también rojas y una serpiente también de color rojo semejante a las pinturas de las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX; Sin embargo, estas imágenes contrastan con las representaciones iconográficas de las mujeres tatuadas del circo clásico occidental (Martínez, 2012).

La nueva atracción del circo viste un bikini con brillantes rojos y rosa. La vestimenta de la Mujer Tatuada es semejante a las escamas de la serpiente, en cuanto a que ambas tienen aspecto vistoso y brillante. Los colores de su bikini son parecidos a las franjas de las serpientes coralillo; el rojo brillante destaca para indicar peligro. También los colores del bikini y de las escamas de la serpiente coralillo se relacionan ya que funcionan para mimetizarse con su entorno; la Mujer Tatuada con la carpa del circo, la coralillo en el desierto y zonas tropicales.

La Mujer Tatuada aparece en primer plano realizando movimientos ondulantes, los cuales concluyen con un *grand battement*. Esta escena permite observar que los movimientos ondulantes de la mujer pueden compararse con el baile de las vedettes del cine de rumberas y cabareteras, debido a que ambos

---

<sup>18</sup> Lilith consideró una injusticia el tener que acostarse debajo del cuerpo de Adán para consumar su unión carnal, por lo que éste intenta obligarla, y en consecuencia Lilith lo despreció airadamente y huyó del paraíso. Así nace el mito de la primera mujer transgresora de la voluntad del hombre y se emancipa, acción que pone en peligro al poder masculino. Dicha transgresión violenta al orden impuesto por el hombre e implica un potencial caos en perjuicio de la cultura y la civilización. (Farga: 2013: 247)

personajes realizan movimientos cadenciosos y serpenteantes que evocan al exotismo tropical al cual se refiere Alberto Cabañas:

En la imagen, la cabaretera bailarina constituye el modelo corpóreo de la sensualidad, erotismo y seducción por las dinámicas del movimiento a través de la música y la danza. Un modo de exotismo tropical que impregna la época, por los ritmos afrocaribeños que llegan a México. Las cabareteras aparecen como mujeres que embriagan a sus espectadores con la voluptuosidad que desbordan, gracias a sus formas de portar y de mover todos sus segmentos corporales (Cabañas, 2015: 227).

En ese sentido la danza de la Mujer tatuada coincide con el “exotismo corporal” representado en el cine de rumberas, donde se pretendía que el cuerpo de la actriz destacara en la pantalla da a través de la danza la cual hacía patentes los estilos afrocaribeños, árabes y europeos. Lo anterior exhibe que no es casual que la Mujer Tatuada retomara movimientos asociados a la danza árabe que incluyera, además, un movimiento de la danza clásica francesa (Figura 35).

Sin embargo, el personaje femenino se distingue de las actrices del cine de rumberas ya que Thelma Tixou nunca recibió una educación formal en cuanto a danza, considerándose ella misma autodidacta (Moldes, 2014). Caso contrario fue el de Ninón Sevilla, quien si recibió una educación formal en actuación y baile.

El sonido ambiental es un elemento destacado en la escena, donde la melodía de “Perfidia” marca el ritmo de los movimientos de la mujer. Es importante observar que la melodía no proviene fuera de campo, sino que la banda de músicos del circo ejecuta el tema dentro de la carpa donde se desarrolla la escena. Ello indica que los personajes escuchan “Perfidia”.

En esta escena podemos percatarnos que el contexto de las vedettes del cine de rumberas también se asemeja al de la Mujer Tatuada, ya que ambas bailan al ritmo de música ejecutada por una banda dentro del cabaret y el circo,

respectivamente. También observamos que las mujeres, en ambos contextos, durante su acto, se dirigen a un público masculino que las contempla sentado.

Los movimientos serpentinos de la Mujer Tatuada se comparan con los movimientos ondulantes de las serpientes, en cuanto a que ambos casos las huellas ondulantes que dejan las serpientes al reptar recuperan o suscitan el recuerdo de experiencias primitivas relacionadas con el peligro y la magia (Burucúa, 2003: 29) No obstante, las expresiones cinéticas de la mujer se distinguen del reptar de las serpientes, ya que el personaje no se arrastra por el suelo, además sus gestos y ademanes enfatizan sus movimientos. En cambio las serpientes, al igual que otros reptiles, no gesticulan ni tienen extremidades.

Los movimientos ondulantes de la mujer pueden compararse con el baile de las cabareteras del cine mexicano debido a que ambos personajes realizan movimientos cadenciosos y serpenteantes que evocan al “exotismo tropical” (Cabañas 2015: 227-230). (Figura 36) Este “exotismo corporal” y cinético a través del baile constituye un “modelo corpóreo de la sensualidad, erotismo y seducción” emanado de danzas vertiginosas y atuendos que sugieren desnudez acompañados de ritmos afrocaribeños (Cabañas, 2015: 227).

En el cuerpo de la Mujer Tatuada se observan representaciones de serpientes: en el abdomen una cabeza de dicho reptil; entre sus senos y dorsal derecho aparece una serpiente ascendente, semejantes a la representación la *Eva* de Lévy-dhurmer (1896), debido a que ambas expresan la representación del *Pathos formeln*, al mostrar formas serpentinas y ondulantes que evocan el terror primitivo asociado a la serpiente.



Figura 35. La danza de la Mujer tatuada coincide con el “exotismo corporal” representado en el cine de rumberas, donde se pretendía que el cuerpo de la actriz destacara en la pantalla da a través de la danza la cual hacía patentes los estilos afrocaribeños, árabes y europeos.



Figura 36. Los movimientos ondulantes de la Mujer Tatuada pueden compararse con el baile de las cabareteras del cine mexicano debido a que ambos personajes realizan movimientos cadenciosos y serpenteantes que evocan al “exotismo tropical” (Cabañas 2015: 227-230).



Este personaje femenino usa su cuerpo y el baile para seducir o erotizar a Orgo. Sus movimientos se asemejan al de las cobras cuando un faquir toca la flauta, en que ambas se mueven de manera ondulante; sin embargo, la mujer se distingue de la cobra ya que busca seducir al cirquero, en cambio la cobra “parece” sujeta a la voluntad del encantador de serpientes. Es patente que la Mujer tatuada no está sujeta a ninguna voluntad ajena a la suya.

La Mujer Tatuada se localiza en la pista central dentro de la carpa del Circo del Gringo, justo después de ser edecán del acto del lanzador de cuchillos. Este personaje se asocia a una araña. También se asocia a un reptil en su locomoción lenta, siempre apoyando el cuerpo sobre cuatro extremidades.

Las propiedades generales del personaje se observan a través de las tomas de la cámara en primer plano y plano detalle, los cuales enfocan sus caderas y glúteos. Respecto a la pose del personaje en escena, adopta una posición cuadrúpeda invertida. En esta posición el personaje se desplaza con los glúteos de frente a Orgo, hasta ponerlos cerca de su cara.

La Mujer Tatuada tiene tatuajes de telarañas y pulpos, semejantes a representaciones iconográficas de este tipo de criaturas, ya que ambas están asociadas simbólicamente a capturar, poseer y engullir. Respecto a este simbolismo Eduardo Cirlot menciona que las representaciones iconográficas de los pulpos denotan “tanto por su forma como por la similitud entre el acto de aprehender, de los tentáculos, la posibilidad de «poseer» los objetos que tiene la mirada” (1992: 376).

Finalmente en su caracterización social la Mujer Tatuada, a través de las acciones descritas anteriormente, podría interpretarse como una búsqueda para tomar una posición ventajosa dentro del circo a fin de sobrevivir al contexto al que pertenece. Esta actitud del personaje femenino se asocia a la *Femme fatale* porque ambas encarnan el dominio y manipulación del hombre a través de la voluptuosidad y la seducción (Bornay, 2014: 115). Sin embargo, la moral burguesa decimonónica la catalogaría como prostituta. Este discurso reforzaría el temor o rechazo por el uso del cuerpo femenino con fines de negociación mediante los descubrimientos relacionados con la sífilis y su propagación.

En una escena posterior, se observa una presentación dentro de la carpa del Circo del Gringo. La Mujer Tatuada camina entre el público con movimientos serpenteantes ofreciendo a la venta sus fotografías de estudio. En la mano izquierda muestra las fotografías y en su mano derecha abanica algunos billetes.

Ella, como hemos descrito, porta una indumentaria brillante y su cuerpo luce tatuajes coloridos y vistosos. Ese colorido de la Mujer Tatuada es semejante al colorido de los payasos que también aparecen en escena, esto se debe a que ambos llaman la atención por la decoración compuesta de colores provenientes de fragmentos (Calabrese, 2012: 88). En el caso de la mujer sus tatuajes son parte de una totalidad desconocida; en tanto que el traje de los payasos tipo *Augusto*<sup>19</sup> están confeccionados con retazos de telas multicolores que también formaron parte de una pieza completa.

El bikini del personaje femenino se asemeja a los algodones de azúcar que se venden dentro del circo, en cuanto a que en ambos destaca el color rosa mexicano. Así mismo el bikini de dicho personaje es parecido a los colores de la carpa del Circo del Gringo, ya que en ambos resalta el color rojo. De lo anterior podría interpretarse que Jodorowsky desea mostrar el colorido del circo a través de los algodones rosas, el cabello rojo, los tatuajes y atuendo de la Mujer Tatuada, y la vestimenta de los payasos entre los colores serios del público.

Esta mujer se detiene para ofrecer sus fotografías a un espectador, a quien le acomoda la cara entre sus senos. En esta escena la Mujer Tatuada se compara con la mujer representada en la pintura *Elle* (1905) de Gustav-Adolf Mossa.

En la fotografía la Mujer Tatuada posa de pie frente a una diana. La posición de su cuerpo no es totalmente frontal, está girado en tres cuartos. Su mano izquierda está sobre uno de sus muslos. Dentro de la escena, un primer plano nos permite observar que es semejante un juego de espejos entre la Mujer Tatuada y su propia fotografía. Ella se ve de forma fragmentaria, porque la cubren los cuerpos

---

<sup>19</sup> Augusto se llamaba aquel personaje que entró por casualidad al circo y que el payaso en turno lo aprovechó para formar pareja. Desde entonces soporta todas las bromas y ocurrencias del payaso titular. Estos personajes suelen llamarse “Augusto” o “pared”. (Zamorano, *et. al.*, 2012: 28)

y caras de los espectadores, mientras que en la fotografía ella aparece de cuerpo completo exhibiéndose.

Esto se observa través de un plano medio donde el personaje aparece fragmentado, pero la fotografía se muestra a sí misma en su totalidad. Estas imágenes de la Mujer Tatuada podemos analizarlas como detalles y fragmentos, de acuerdo a Omar Calabrese (2012:48).

El personaje femenino dentro del juego de espejos se compara al teatro en el teatro<sup>20</sup>, ya que en ambos casos la Mujer Tatuada es un personaje que dentro del relato representa a una vedette que a su vez funge como edecán del lanzador de cuchillos, lo cual se interpreta como una puesta en escena dentro de otra puesta en escena si la comparamos entre dos puestas en escena: El cabaret y los espectáculos circenses. La Mujer Tatuada vende sus propias fotografías donde aparece representada como edecán en el acto de lanzamiento de cuchillos, ello muestra una narración dentro de otra. (Figura 37)

---

<sup>20</sup>El teatro en el teatro es aquella puesta en escena “donde la obra principal incluye un segmento de representación de otra obra menor incrustada dentro de la primera” (Zugasti, 2011:58)



Figura 37. La Mujer Tatuada vende sus propias fotografías donde aparece representada como edecán en el acto de lanzamiento de cuchillos, ello muestra una narración dentro de otra.

### **3.3. La mujer fatal en Pietrolino: Colombella**

Colombella es edecán en un grupo de saltimbanquis, ella busca sobrevivir a la persecución de la Gestapo en París durante la Segunda Guerra Mundial mediante la prostitución. Es una mujer pelirroja de figura curvilínea. Viste un atuendo ceñido y escotado, aunque durante su visita al campo de concentración usa un elegante abrigo blanco (Figura 38).

Este personaje femenino muestra que tiene el afán por conseguir la protección de alguien para sobrevivir a la guerra y a la persecución de los nazis. Ello lo consigue seduciendo hombres a fin de obtener dinero y protección. Esto muestra parte de la psicología del personaje y su vínculo con la mujer fatal, ya que el relato la muestra como egoísta, sin reparar en los motivos que subyacen a sus acciones.

Colombella se asemeja al personaje de Colombina de la *Commedia dell'Arte* Renacentista, en cuanto a que ambas son representadas como mujeres pelirrojas. También se relacionan en que los creadores de dichos personajes las presentan como mujeres que tienen el afán de sobrevivir a través de la seducción de los hombres para obtener dinero o mejorar su condición social; sin embargo, Colombella se diferencia de Colombina, ya que la primera es parte de un espectáculo de saltimbanquis, en cambio la segunda forma parte de la servidumbre de una casa perteneciente a una familia de clase alta (Figura 39).

Otra diferencia entre ambos personajes es su indumentaria. Ambas visten ropa ceñida en la cintura y escote en el busto; sin embargo, el vestido de Colombina no es ceñido en la cadera, ni tiene una abertura pronunciada en las piernas, características que sí presenta la ropa de Colombella.

Es lógico que la indumentaria de ambos personajes sea distinta debido al contexto histórico y social de la época en la que se han representado en la imagen. No obstante, la ropa de Colombella surge de la moda que se convertiría en una convención en el cine y el cómic que serviría para caracterizar físicamente a las mujeres fatales (Figura 40).



Figura 38. Colombella es edecán en un grupo de saltimbanquis, ella busca sobrevivir a la persecución de la Gestapo en París durante la Segunda Guerra Mundial mediante la prostitución.



Figura 39. Colombella y Colombina se relacionan en cuanto a que los creadores de dichos personajes las presentan como mujeres que tienen el afán de sobrevivir a través de la seducción de los hombres para obtener dinero o mejorar su condición social.



Figura 40. Anónimo, Colombina, S. XVII c.a



La vestimenta de Colombella se compara a la indumentaria de las mujeres retratadas en el *Art Nouveau*, ya que ambas visten de color rojo, el cual comenzó a popularizarse en la moda europea de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, donde “resplandecen en la alta costura los escarlata brillantes” (Litvak, 1979: 152). Esta moda se deriva principalmente del vínculo entre la literatura, la pintura y las artes escénicas de la época.

En cuanto al talle de los vestidos finiseculares, Colombella se compara con las mujeres retratadas por las vanguardias pictóricas, ya que ambas mujeres muestran vestidos entallados. Al respecto Lily Litvak resalta la obsesión de los modistos de fines del siglo XIX por “armonizar la silueta con el pensamiento y se inspiraban en Baudelaire o en Moreau. Así las mujeres de aquella época se disfrazaban de heroínas suntuosas, misteriosas, fatales y complejas.” (1979:156) (Figura 41).

La vestimenta que destaca la figura curvilínea del personaje femenino se asemeja a las marcas ondulantes de las serpientes al reptar, ya que ambas evocan al peligro a través de la *pathosformeln* donde son patentes los mecanismos sensibles en la memoria del ser humano. Estas semejanzas podrían interpretarse como un elemento más de la imagen estereotipada de la mujer fatal en *Pietrolino*,

En contraste, La ropa que usan las mujeres representadas por el *Art Nouveau* y la usada por Colombella, se diferencian en cuanto a que las mujeres retratadas se muestran en un contexto de elegancia y sofisticación (Litvak, 1979: 157), y el personaje de la novela gráfica en una primera instancia es parte de un trío de artistas callejeros en busca de un lugar para mostrar su espectáculo. Así mismo en el relato del cómic Colombella se prostituye y se observa cómo en el campo de prisioneros Pantalone recibe una remuneración económica y en especie por haber conducido, a esta y otras mujeres, hasta el lugar donde se encontraban los oficiales a cargo del campo.

Más adelante en la secuencia narrativa se observa a Colombella, vestida con mayor elegancia, de acuerdo a los cánones de la época, de visita en un campo de concentración. Esto muestra que la mujer fatal en *Pietrolino* se ubica reiteradamente en contextos que no corresponden a las mujeres fatales del arte finisecular.

Dentro del contexto glamuroso de la mujer fatal, encontramos que el peinado de Colombella se asemeja al de Rosario, protagonista de la película *Mujer del puerto* (1933), ya que ambas lucen una cabellera corta, pero peinada de tal manera que mantienen las líneas ondulantes que remiten al arquetipo de la mujer fatal mediante el mecanismo psíquico de la *Pathos formeln*. Adicionalmente, el uso del cabello corto en las mujeres de la época era signo de modernidad y rebeldía (Saavedra, 2017), lo cual abona al estereotipo de la mujer fatal como mujer que desafía las normas masculinas. (Figura 42) No obstante el cabello del personaje del comic es pelirrojo, mientras que el de Andrea Palma es negro.

Las poses de Colombella y de Rosario son comparables con mujeres representadas en el *Art Nouveau*, como la que se observa en la portada de la revista titulad *Le Journal des Ventes* (1899) de Georges de Feurreine. En el caso de la mujer del cómic podemos observarla de perfil mediante un plano medio, fumando un cigarro. A Rosario también se le observa a través de un plano medio con cigarrillo en mano. Finalmente la mujer del cuadro también posa de perfil, pero sujetando una vasija con un hombre diminuto en su interior.

Al final del relato, Colombella también se compara con las prostitutas alemanas retratadas por Otto Dix entre las dos guerras mundiales, en cuanto a que ambas muestran un deterioro físico por los excesos y la vida miserable a las que han sido orilladas por una sociedad de moral patriarcal. De igual manera es importante señalar que la prostitución se incrementa y visibiliza más en épocas de crisis (Noval 2017), como en el caso del conflicto bélico en el que se situá el cómic.



Figura 41. El uso del cabello corto en las mujeres de la época era signo de modernidad y rebeldía (Saavedra, 2017), lo cual abona al estereotipo de la mujer fatal como mujer que desafía las normas masculinas.



Figura 42. Lily Litvak resalta la obsesión de los modistos de fines del siglo XIX por “armonizar la silueta con el pensamiento y se inspiraban en Baudelaire o en Moreau.” Georges De Feurreine, *Le Journal Des Ventes*, 1899.

Colombella, también se relaciona con Colombina de la ópera *Il Pagliacci*<sup>21</sup>, en cuanto a que ambas son representadas como mujeres infieles por ejercer su sexualidad libremente. También se asemejan ambos personajes porque en sus respectivos relatos son representadas como mujeres que juegan con los sentimientos de los hombres, lo cual justifica dentro del relato un terrible desenlace para la figura femenina (Capdevila, 2004: 154-156); sin embargo, en el contexto de la guerra, visto como el teatro en el que participa Colombella, refleja escasas posibilidades de supervivencia para una mujer saltimbanqui si no es a través de la búsqueda de protección o colaborando con el enemigo.

La mujer fatal en *Pietrolino* también semejante a la imagen de otras mujeres fatales representadas las artes escénicas, como es el caso de la protagonista de la ópera *Carmen*<sup>22</sup>, ya que ambas mujeres visten atuendos ceñidos y rojizos. El personaje de Carmen sirvió para integrar el color rojo a los vestidos ceñidos que caracterizarían a mujeres fatales en el cine o el cómic durante el siglo XX (Gubern, 2002: 63).

También observamos semejanzas entre la caracterización psicológica de Colombella y Carmen, en cuanto que ambas encarnan la autonomía femenina para conseguir su beneficio personal mediante sus propias normas morales<sup>23</sup>. Por ejemplo estos personajes dentro de sus respectivos relatos no se enamoran de ningún hombre, lo cual a los ojos de la cultura dominada por los hombres las implica con el estereotipo de la mujer fatal (Bard, 2010). Esto se observa en *Pietrolino* en la viñeta mediante un plano medio en el café de Pantalone, donde Colombella seduce al dueño del establecimiento para no ser complice de Pietrolino y por lo tanto no ser detenida.

---

<sup>21</sup> La ópera *Il Pagliacci* fue compuesta y escrita por Ruggero Leoncavallo en 1892. En ella se relata la historia de un payaso celoso, quien es engañado por su esposa, Colombina, con su compañero de la compañía de la Comedia del Arte a la que los tres pertenecen. Finalmente Canio pierde el juicio por la infidelidad entre Nedda y Silvio, y decide asesinar a la mujer.

<sup>22</sup> Ópera cómica basada en la novela de Prosper Merimeé y adaptada para su representación por Ernest Guiraud en 1875 (Capdevila, 2004: 34-35).

<sup>23</sup> Al respecto de Carmen Román Gubern menciona que “Carmen propuso en el imaginario de la novela europea una encarnación emblemática de la autonomía femenina gobernada por la ley del instinto.” (2002: 63 y 64).

Colombella también se compara con el estereotipo de la Mujer Fatal en que ambas tienen similitudes iconográficas y simbólicas con las pinturas prerrafaelistas. Pintores como Edward Burne Jones y Dante Gabriel Rossetti, en general representan mujeres pelirrojas, que a través de su emancipación y libre ejercicio de su sexualidad rompen con la hegemonía masculina y con ello dan forma al estereotipo de la mujer que amenaza al hombre (Bornay, 2001: 26).

En ese sentido Colombella coincide con estas representaciones de mujeres fatales; sin embargo, se distingue del estereotipo de la Mujer Fatal porque al inicio del relato ella pertenece a un grupo de saltimbanquis, mientras que las mujeres fatales dentro de las artes escénicas no suelen tener roles de actrices.

Colombella, es semejante a las flapper o goldigger de las películas de la primera mitad del siglo XX, ya que ambas portan ropa entallada y abrigos de pieles. Es claro que se trata de convenciones del cine y el cómic para representar a mujeres emancipadas “que sentaban las bases de la moda” (Litvak, 1979:159). Mediante estas convenciones los personajes femeninos representan a mujeres fatales que en el cómic y el cine son presentadas como mujeres confiadas en alcanzar lo que persiguen a través de la seducción y el oportunismo (Noval, 2011: 254) (Figura 43).

La mujer fatal en *Pietrolino* se compara con mujeres temibles de la mitología Griega como Medea, Circe o Pandora, en cuanto a que todas ellas fueron responsables de los infortunios y miserias de los hombres en sus respectivos relatos y mitos (Grimal, 1981: 107,336, 405).

En la secuencia donde Pietrolino es detenido por los oficiales alemanas dentro del café de Pantalone, se observan en el montaje dos viñetas a través planos medios donde Colombella abanica unos billetes mientras observa una pelea entre el protagonista y el dueño del café. Estos encuadres permiten observar en las viñetas una semejanza entre el cuerpo curvilíneo y las figuras cinéticas que denotan movimiento en los billetes que sujeta en su mano la mujer, y los movimientos ondulantes de una serpiente.

La pose rígida de la mujer contrasta con el movimiento ondulatorio de los billetes en sus manos la cual se asemeja a una serpiente de cascabel en postura de alerta, porque ambas muestran líneas curvas que evocan al *pathosformeln* de la

línea curva en cuanto al vínculo contradictorio entre el ascenso y el descenso que representan dichas líneas de forma vertical (Burucúa, 2002: 22), como se muestra en el encuadre donde Colombella abanica los billetes en la barra del café. La interpretación que da Warburg sobre estas contradicciones es en cuanto a la magia de las líneas en zigzag que remiten a la serpiente, sin embargo, si la interpretáramos dentro del mito de la mujer fatal, haría alusión al ascenso socioeconómico a través de medios moralmente ilícitos (Noval, 2011:357).

Dichas formas alusivas a las serpientes que se observan en Colombella son asociados con el estereotipo de la *Femme Fatale* y fueron representados por las vanguardias del siglo XIX, como por ejemplo Lucien Lévy-Dhurmer en su óleo titulado *Eva* de 1896, ello se observa en la pose que adoptan ambos personajes donde se privilegian las líneas curvas que aluden a los ofidios. (Figura 44)

No obstante en el caso de la pintura se observa claramente representada la serpiente, mientras que en el cómic lo que alude al reptil no solo es la figura de la mujer, sino los billetes en movimiento representados por figuras cinéticas.

Colombella también se compara con la sirena de la mitología griega, en cuanto a que ambas tienen la capacidad de seducción para desviar de sus propósitos al hombre (Gómez Ullate, 2009: 4). No obstante no se observan semejanzas relevantes en cuanto a la iconografía

También encontramos semejanzas entre Colombella y mujeres de la mitología oriental, como es el caso de Astarté, en cuanto a que ambas causaban el infortunio de los hombres con su funesto amor (Bornay, 2014). No obstante Colombella se distingue de las mujeres mitológicas clásicas y orientales, ya que la primera es una mujer mortal sin atributos mágicos o sobrenaturales, en tanto que las segundas son criaturas míticas y por tanto poseían poderes sobrenaturales.





Figura 43. Colombella, es semejante a las flapper o goldigger de las películas de la primera mitad del siglo XX, ya que ambas portan ropa entallada y abrigos de pieles. Es claro que se trata de convenciones del cine y el cómic para representar a mujeres emancipadas “que sentaban las bases de la moda” (Litvak, 1979:159).





Figura 44. Lucien Lévy-Dhurmer, *Eva*, 1896.

## CONCLUSIONES

La novela gráfica *Pietrolino* y la película *Santa sangre* creadas por Alejandro Jodorowsky son trabajos que muestran números y personajes que no corresponden al espectáculo que le es contemporáneo. Esto se debe a que Jodorowsky recurre a personajes de la Comedia del Arte, a la pantomima de Marcel Marceau y a la Mujer Fatal, porque en ellos encuentra la forma de crear un homenaje al teatro; Sin embargo, estos personajes, actos e imágenes no se encuentran del todo desvinculados del circo ya que podrían ser parte de la legitimación y búsqueda del espectáculo total de los espectáculos circenses.

En *Pietrolino* encontramos que la narración está únicamente estructurada en el nivel del ser, es decir que es evidente el deseo del protagonista por recuperar sus facultades de expresión artística y presentar actos escénicos para la sanación del ser, ello a través de sus manos y dirigido a su público. También nos permite encontrar coincidencias narrativas con el nivel del parecer en *Santa sangre* ya que en ambos casos los destinadores son las manos del artista protagónico. Dichas coincidencias podrían ser indicios del por qué Jodorowsky integra a la representación del circo en sus obras, elementos ajenos al espectáculo circense, como los actos de pantomima con las manos.

Encontramos otra coincidencia entre los niveles del ser y el parecer de *Pietrolino* y *Santa sangre* respectivamente. Los ayudantes de dichas creaciones son enanos que brindan apoyo moral y físico pero no confrontan a los oponentes, se puede decir que son únicamente acompañantes.

En *Santa sangre* encontramos que existen coincidencias entre el nivel del ser y el parecer. La más evidente es que en ambos niveles el oponente son mujeres con las cuales se dan relaciones violentas. También observamos que en los tres ejes relacionales: deseo, comunicación y lucha, las actantes son mujeres asociadas a la violencia y el amor. Estas coincidencias podrían ser indicios para ubicar a la mujer fatal en la narración, asunto que abordaremos en otro espacio.

En referencia a las imágenes del espacio en el circo, encontramos que el contexto urbano interviene en la dinámica del espectáculo circense, ya que al

analizar las imágenes de la representación del espacio en las obras, es posible comprender la problemática de los relatos en cuanto a su significación sociohistórica.

Los personajes de la novela gráfica y la película establecen una evolución en la metamorfosis del artista callejero que acceden al gran público desde la carpa del circo o el teatro de burlesque, aunque permanezca al margen de los grandes recintos de las artes escénicas.

El personaje Pietrolino de la obra homónima, es representado como Arlequino o Piedrolino, personajes de la escuela de la comedia del arte del teatro renacentista, así como homenaje a Marcel Marceu. Por otra parte, Fénix, protagonista de *Santa sangre*, representa a un mago como acto principal del circo de tradición decimonónica.

Alejandro Jodorowsky introduce en el circo al personaje de la mujer fatal, el cual a pesar de ser parte de otras tradiciones artísticas, le permite aproximarse a otras tradiciones escénicas. Ejemplo de ello es la *Commedia dell'Arte*, de la cual toma al personaje de Colombina para construir a la mujer fatal en *Pietrolino*. Así mismo el artista utiliza la representación de las mujeres tatuadas del mundo anglosajón para yuxtaponerlas con las rumberas y vedettes del cine latinoamericano para darle vida a la Mujer Tatuada de *Santa sangre*.

A través de Colombella, personaje de la novela gráfica *Pietrolino*, Alejandro Jodorowsky alude a la imagen de la mujer fatal mediante dos representaciones simbólicas en el arte: *La commedia dell'arte* y la representación de la mujer en la pintura de las primeras vanguardias en el siglo XIX.

En el caso de *Santa sangre*, Alejandro Jodorowsky, utilizó el estereotipo cinematográfico estadounidense de la mujer caza fortunas o *Gold digger*, para representar a una mujer fatal a través del personaje de la mujer tatuada.

En ese sentido el artista busca revalorar al arte total a través de su mirada del circo, primero representándolo en el cine y posteriormente buscando mayor libertad de expresión incursiona en la novela gráfica. Jodorowsky para publicar *Pietrolino* recurre al Colectivo francés de novela gráfica independiente *Les Humanoïdes Associés*, donde conoce a Olivier Boiscommun, quien comparte el

interés y admiración por Marcel Marceau y las artes escénicas. Ello permitirá a Jodorowsky ver materializado su proyecto en el cómic de revalorar al circo como un gran arte (Boiscommun, 2017).

Lo anterior nos muestra que se trató de un ciclo donde Alejandro Jodorowsky experimentó el alcance de las dos técnicas artísticas, donde pudo replantearse los alcances creativos de ambas técnicas artísticas. Además las posibilidades casi ilimitadas que Jodorowsky encuentra en la novela gráfica, las explora en torno a la representación del circo mediante el artista Olivier Boiscommun, quien cristaliza la obra *Pietrolino*, originalmente escrita para teatro, en el lenguaje del cómic (Boiscommun, 2017).

No obstante, la participación del colectivo independiente *Los Humanoides Asociados*, mediante el trabajo de Olivier Boiscommun, reivindica el interés de Jodorowsky por el arte fuera de los grandes reflectores, ya que dicha novela gráfica aunque fue publicada en Español por Editorial Norma, no tuvo el alcance comercial que otros cómics del artista chileno, y que sin embargo le permitió mostrar y valorar al circo como arte total, es decir como manifestación integradora de todas las demás artes.

Alejandro Jodorowsky al abordar la temática del circo en la novela gráfica *Pietrolino* y la película *Santa Sangre*, experimenta formas para plasmar su imaginario con mayor libertad, y encuentra en la novela gráfica esa libertad; sin embargo, continúa haciendo cine debido al alcance que tiene como medio masivo de comunicación y sus propiedades de reproducción además de la distinción que le da como creador.

En conclusión mostramos en esta investigación, que Alejandro Jodorowsky representó en las imágenes del circo una serie de elementos alusivos a las distintas artes escénicas. Jodorowsky retomó tradiciones teatrales y escénicas que han sido fundamentales en el desarrollo de las Bellas Artes, como lo es la ópera, llevándolas a la carpa del circo, y con ello revalorar y reivindicar al circo como un arte total.

## APÉNDICE. ENTREVISTA A OLIVIER BOISCOMMUN

### 1. ¿Cómo te iniciaste como ilustrador?

Empecé mi carrera de ilustrador en publicidad y diseño de moda antes de dirigirme a la tira cómica. Mis primeros trabajos en este campo han sido publicados en Ediciones Delcourt colectivas "Los niños del Nilo", a la edad de 22 años.

### 2. ¿Cuáles son tus principales influencias?

Mis influencias son múltiples y provienen de los grandes pintores (especialmente los impresionistas) o escultores que me han marcado, solo cómics o dibujos animada. Me sumerjo en todo lo que veo y me toco. Puede ser, una buena película, una buena novela o una pintura, un rayo de luz en un paisaje o cielo cargado de vida o una cara cruzada en la calle y que agregaré a mi biblioteca memorial para inspirarme algún día.

### 3. ¿Qué aspectos de la vida han influido más en tu trabajo como creador de cómics?

La necesidad de escribir historias y contarlas a través del cómic es convertirse en una necesidad de la infancia. Al crecer, busqué formas de continuar viajes que hacía cuando era niño en estas lecturas. Estos viajes en estos mundos virtuales y fantásticos son los únicos momentos tranquilizadores que me permitieron huir de la realidad un mundo que me aterrorizaba.

### 4. ¿Cómo conociste a Alejandro?

En la editorial "Les Humanoïdes associés", nuestro editor conjunto, Philippe Hauri, nos presentó para ver si era posible hacer algo juntos. Alejandro luego evocó esta historia que había escrito hace mucho tiempo para el mimo Marceau y nosotros lo propuse para que lo adapte en cómic.

5. Me comentaste que Alejandro originalmente había escrito *Pietrolino* para el teatro. ¿Sabes por qué decidió llevar la historia a la novela gráfica y no al teatro?

Alejandro, que comenzó como mimo en Chile, hace tiempo que escribe para mimo Marceau. Le escribió varios de estos números, algunos de los cuales se encuentran entre los más conocidos, como el traficante de máscaras o la jaula de vidrio que fue tomada por todos los mimos del planeta.

*Pietrolino* fue escrito a petición de Marceau que quería montar un espectáculo grandioso, mezclando una multitud de habilidades escénicas, danza, payasos, trapevistas, mimo, etc ... Una historia que involucró a muchos artistas en el escenario, muchos disfraces y decorados, pero Alejandro me dijo que nunca había encontrado los fondos para poner en el show. Tal vez Marceau se dio cuenta de que estaba llenando habitaciones solos y que se hizo complicado mantener el mismo sello si tuviera que para compartirlo con todos los otros mensajes implicados por la concretización de *Pietrolino* en escena?

6. ¿A qué problemas te enfrentaste al hacer la adaptación del teatro a la novela gráfica?

La principal dificultad que encontré fue pasar de imágenes animadas, relacionadas con todos dominios que tuvieron que ser expresados en el programa, tiene una imagen estática, como es el caso en historieta. Y si fue fácil transcribir a la realidad, una escena de escoba de bailar como fue el caso durante la primera escena con el ataque de la Resistencia Alemán, era mucho más complicado contar la historia de un mimo y el para representar en su arte con imágenes congeladas.

La solución se me apareció mientras veía a Marceau en uno de sus shows. El mimo subiendo una escalera y sus gestos eran tan precisos, tan precisos que las escaleras terminaron realmente existir. Daba la impresión de que el objeto estaba físicamente allí mientras Marceau estaba sola en un escenario vacío. ¡Era fascinante!

Al igual que Marceau, decidí mostrarle a los lectores, fondos bajo marinos que *Pietrolino* imita en la historia. Así es como podemos ver peces, medusas y algas aparecen y nadan por el aire entre los espectadores, como si *Pietrolino* también tenía el poder de hacer realidad el sueño, hacerlo realidad.

La segunda dificultad que enfrenté fue que Pietrolino es un personaje muy silencioso que nunca expresa lo que vive o siente. Fuera, yo deseé expresar cuán importante era para él su arte, cuán esencial era habitado por él, de qué manera él era su razón de ser. La solución pasó por Simio, A personaje muy sangrado en la versión manuscrita en la que trabajé, pero fue también el único personaje que pertenece al grupo de Pietrolino, que estaba a su lado a lo largo de la historia Elegí hacerlo el narrador, un amigo extremadamente fiel y si cerca de él que podía expresar en su lugar e interpretar todo lo que sentía Pietrolino en sus sentimientos sobre los eventos que atraviesa o la forma en que vive su arte.

7. ¿En qué te inspiraste para dar vida al protagonista de *Pietrolino*?

Es la historia de Alejandro la que me inspiró en primer lugar. Si el manuscrito que me fue proporcionado desarrollarlo en dos álbumes de comics era solo de 7 páginas, y eso era destinado para el teatro, él estaba contando esta historia y el destino de este hombre apasionada. Me alimenté de él tanto como pude y me puse a su servicio.

El segundo punto que fue fuente de inspiración fue el propio mimo Marceau. El mimo, y, por supuesto, Marceau, que es el representante más grande y talentoso, siempre muy tocado Además de todo lo relacionado con el mundo del circo o la comedia Del Arte. La poesía y la fantasía siempre han sido un hilo, una obsesión en mi trabaja en comics y en las historias que escribo. Ya me había inspirado Mime Marceau en uno de mis trabajos anteriores "Halloween" o uno de los personajes Tomó prestado maquillaje y ropa de mimo.

Inmediatamente sentí que no era por Marceau que Alejandro había escrito esta historia, pero es bueno para mí.

8. ¿En qué te inspiraste para dar vida a Colombella?

Para todos los personajes, me fui de personas existentes. En cuanto a una compañía de teatro, procedí a un casting. Para Simio, es Dany De Vito quien sirvió de modelo. Pietrolino iba a ser tocado originalmente por Marceau, así que dejé sus rasgos para crear el personaje. Para Alma Young, me inspiré mi hija Noann y su madre Enora para el adulto Alma. Fue Marylin Monroe

quien sirvió de inspiración para Colombella, una mujer que encarnaría una belleza sensual e irresistible.

9. ¿Por qué les diste esa fisonomía?

La fisonomía de los personajes evoluciona a lo largo de la historia. Si soy de personajes real, luego los rechacé en un personaje llamado, cerca de la caricatura. Había que ser expresivos y maleables, especialmente Pietrolino. Ojalá pudiera contorsionarse como si fuera elástico, como cuando envuelve sus piernas como una cuerda trenzada en uno de sus espectáculos. Una posición que incluso Marceau habría estado bien incapaz de lograr, a pesar de su inmensa flexibilidad y elasticidad.

10. ¿El mimo que encuentra Pietro de camino al *Grand Cirque* es Marcel Marceau?

Oui, c'était un clin d'oeil au mime Marceau, je trouvais amusant de le représenter comme un mime de rue exécutant son numéro le plus célèbre. Car Pietrolino n'est pas Marceau, il est un personnage à part entière qui a désormais son histoire.

11. ¿Cuál fue tu intención al representar al *Grand Cirque* tan cerca de la Torre Eiffel y las inmediaciones del Campo de Marte?

Es un elemento que estaba en el guion inicial. No debemos olvidar que la historia fue destinada a un espectáculo y así convertirse en el escenario de una escena. El Champs de Mars con la Torre Eiffel es, sin duda, uno de los lugares y monumentos más famosos de París y tiene también el beneficio de estar en todo el mundo. Por otra parte, simboliza incluso volar el espectacular ascenso de Pietrolino hacerse famoso en este momento de historia. Su circo actuando en uno de los lugares más altos de París. Alejandro ciertamente lo eligió por estas razones.

12. ¿Aún sigues en contacto con Alejandro?

Hablé con él recientemente por teléfono. Él quería que adaptara la suite Pietrolino, pero teniendo en cuenta cómo transcribí el final de la historia, parece complicado considerar una continuación.



13. ¿Has vuelto a tratar el tema del circo en la novela gráfica?

Imaginé la adaptación de una famosa novela de fantasía que está sucediendo en el universo de circo, pero se han dado por vencidos por el momento. No tuve esta posibilidad de nuevo. Pero, es un universo muy boyante y en el que hay muchas cosas que hacer, estaré contento de tener que volver a ella.

14. ¿En qué proyectos trabajas actualmente?

La segunda parte del díptico "Le Regne" se realizó en colaboración con Sylvain Runberg acaba de salir en la librería. Para el futuro, siempre hay muchos deseos y proyectos. Hoy, hay dos en los que me concentro y que desear desarrollar una primera con el guionista Thomas Mosdi en un universo oscuro y aterrador y un segundo solo, para un cuento fantástico y poético.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. El Circo del Gringo en el barrio de la Merced en *Santa sangre* (1989).

Figura 2. El Circo del Gringo en el atrio de la iglesia Santa Cruz y Soledad en *Santa sangre* (1989).

Figura 3. Desfile del circo en las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México en *Santa sangre* (1989).

Figura 4. Imagen urbana de Paris durante la ocupación Nazi en *Pietrolino* (2009).

Figura 5. Explanada de la Torre Eiffel en *Pietrolino* (2009).

Figura 6. El *Grand Cirque* en las inmediaciones de la Torre Eiffel en *Pietrolino* (2009).

Figura 7. Pietrolino y Simio realizando trabajos forzados en un campo de concentración Nazi en *Pietrolino* (2009).

Figura 8. Oficial alemán en *Pietrolino* (2009).

Figura 9. Pantomima de Pietrolino dentro del campo de concentración en *Pietrolino* (2009).

Figura 10. Sarcófago del Elefante dentro del relleno sanitario en *Santa sangre* (1989).

Figura 11. Asentamiento irregular del relleno sanitario en *Santa sangre* (1989).

Figura 12. Fénix en el hospital psiquiátrico en *Santa sangre* (1989).

Figura 13. Rostro de Fénix yuxtapuesto con el de un águila en *Santa sangre* (1989).

Figura 14. Mujeres en el barrio de la Merced en *Santa sangre* (1989).

Figura 15. El templo de Santa sangre donde es adorada a Santa Lirio en *Santa sangre* (1989).

Figura 16. Arribo de Monseñor a la iglesia de Santa sangre en *Santa sangre* (1989).

Figura 17. Portada y primera de forros de *Pietrolino* (2009).

Figura 18. Pietrolino mendiga tras la liberación francesa del régimen Alemán en *Pietrolino* (2009).

Figura 19. Anónimo, Comediantes franceses e *italianos*, 1670.

Figura 20. Pieter Balten, *A performance of the farce*, ca. 1527. Detalle.

Figura 21. Marcel Marceau en una representación de la pantomima “Creación del mundo”.

Figura 22. Pietrolino en una representación de una pantomima que alude a la Lucha del pueblo francés contra el nazismo en *Pietrolino* (2009).

Figura 23. Fotografía tomada por autor desconocido de los payasos Charlie Rivel y Grock alrededor de 1908.

Figura 24. Detalle de Pietrolino en la primera de forros.

Figura 25. Pintura de Pablo Picasso, Familia de acróbatas con mono, 1905.

Figura 26. Trío de saltimbanquis en *Pietrolino* (2009)

Figura 27. Fénix el “pequeño mago” en *Santa sangre* (1989).

Figura 28. Fénix el mago en *Santa sangre* (1989).

Figura 29. Portada de la edición número 23 de *Madrake el mago* de Phil Davis y Lee Faulk.

Figura 30. Pintura de Edward Coley Burne-Jones. *Sidonia von Bork* (1860).

Figura 31. Pintura de Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859.

Figura 32. Thelma Tixou caracterizada como la Mujer Tatuada en *Santa sangre* (1989).

Figura 33. Primer plano de la Mujer Tatuada en *Santa sangre* (1989).

Figura 34. Busto de Gian Lorenzo Bernin, Cabeza de Medusa, 1630.

Figura 35. La Mujer Tatuada realiza un *grand battement* en *Santa sangre* (1989).

Figura 36. Thelma Tixou y Teo Jodorowsky bailando en la plaza Garibaldi en *Santa sangre* (1989).

Figura 37. La Mujer tatuada ofrece una fotografía suya a un espectador dentro del circo en *Santa sangre* (1989).

Figura 38. Colombella mujer fatal en Pietrolino (2009).

Figura 39. Colombella mujer fatal en Pietrolino (2009).

Figura 40. Ilustración de Colombina autor Anónimo, Colombina, S. XVII ca.

Figura 41. Colombella arriba al campo de concentración en Pietrolino (2009).

Figura 42. Georges De Feurreine, Le Journal Des Ventes, 1899.

Figura 43. Colombella y oficial del ejército Alemán en Pietrolino (2009).

Figura 44. Lucien Lévy-Dhurmer, Eva, 1896.

## FUENTES DE CONSULTA

### Bibliografía

- Agustín Ramírez, J. (2007). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Debolsillo.
- Augé, M. (2000). *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gaston. (2006). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baxandall, M. (1989). *Patrones de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Herman Blume.
- (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (1975). *Discursos interrumpidos III*. Madrid: Taurus.
- Berger, Peter, *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Bornay, Erika. (2014). *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra
- Bozal, V. (ed.). (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II. Madrid: La balsa de Medusa.
- Burke, Peter. (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.
- Burucua, José Emilio. (2002). *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Cabañas Osorio, Jesús Alberto. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales*. México: Universidad Iberoamericana.
- Calabrese, Omar. (1989). *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Camacho Morfín, Lilián. (2013). *Las armas de Don Quijote*. México D.F.: Taller abierto.

- Camacho Morfín, T. (1993). *La sociedad en monitos. Historieta y cultura popular*, Tesis de licenciatura, tesis de licenciatura, México: ENEP-UNAM.
- Castelli Olvera, I. & Camacho Morfín, T. (2016). El apocalipsis en clave manga. Análisis semiótico del cómic japonés X. En Morales Damián, M.A. (Coord.). *Imágenes, textos y contextos*. (pp.75 – 90). Pachuca de Soto, México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Castells, Manuel. (2012). *La cuestión urbana*. México, D.F.: Siglo XXI. Cirlot, Juan – Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor Cortés, José Miguel G. (1997). *Orden y caos*. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes, Barcelona: Anagrama.
- Clair, J. (2004) *The great parade. Portrait of the artist as Clown*. New Haven/London: Yale University Press.
- Croft, R.C. & Cotes, P. (1976). *Circus. A World History*. New York: Macmillan Publishing Co.
- Del Conde, T. (1994). Cuerpo humano y pintura. En Pérez-Rincón, Héctor (Comp.), *Imágenes del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echevarría, R. (2014) *La divina Comedia del Arte*. México D.F.: Conaculta / Arte y Escena Ediciones.
- Farga Mullor, M. R. (2013). *Monstruos y prodigios: el universo simbólico desde el Medioevo a la Edad Moderna*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla / Benemerita Universidad Autónoma de Puebla.
- Ginzburg, C. (2000). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gutiérrez, S. (2007). Análisis del discurso político. Un panorama del campo. En Gasca, M. y Gómez, M.E. (Comp). (2003). *Análisis del discurso. Perspectivas diversas*. (pp. 89-131). CELE-UNAM.
- Dorfman, A. & Matterlat, A. (1997). *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México: Siglo Veintiuno.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.

- García Canclini, N. (1982). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva imagen.
- Gramsci, A. (1974). *Literatura y cultura popular. Tomo I*. Cuadernos de Cultura Revolucionaria: Buenos Aires.
- González Manrique, Manuel Jesús y Gómez- Ullate García de León Martín. (2013). Sexy comedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español. En González Manrique, Manuel Jesús y Gómez- Ullate García de León Martín. (Eds.), *Ensayos sobre cine, historia y antropología*. México – España Vol. 1. Pachuca de Soto: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Gubern, R. (1981). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Hadad Espinoza, O. A. (2004). Vid(A)rte. Tesis de licenciatura. Universidad Diego Portales. Recuperado el 15 de octubre de 2015 en [http://www.archivochile.com/tesis/08\\_tcam/08tcam0008.pdf](http://www.archivochile.com/tesis/08_tcam/08tcam0008.pdf).
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Jara, J. (2000). *Los juegos teatrales del clown*. Buenos Aires/ México D.F.: Ediciones novedades educativas.
- Jodorowsky, A. (1996). *Antología Pánica*. México: Grijalbo.
- (2007). *Psicomagia*. México: Siruela.
- & M. Costa. (2004). *La vía del Tarot*. México: Grijalbo.
- & Boiscommun, O. G. (2009). *Pietrolino*. Barcelona, España: Norma.
- Kenneth D. M. (2005). La lección de “la muerte del intelectual” en el maestro y las magas de Alejandro Jodorowsky. Tesis de maestría. University of Georgia. Recuperado el 15 de octubre de 2015 en [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/martin\\_kenneth\\_d\\_200805\\_ma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/martin_kenneth_d_200805_ma.pdf).
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Litvak, L. (1979). *Erotismo. Fin de Siglo*. Barcelona: Antoni Bosch Editor
- Madsen, S.T. (1967). *Art Nouveau*. Madrid: McGraw-Hill.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Rentería, C. (Coord.). *CulturaContraCultura*. México: Plaza & Janes.

- Merlín, S. (2012). De payasos, locos, mimos y saltimbanquis. En Zamorano Navarro, B, et.al. *Fronteras Circenses*. (pp.15-32). México, D.F.: Instituto Nacional de las Bellas Artes.
- Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.
- Mora, C.J. (2012). Mexican Cinema Reflections of a Society, 1896-2004. Carolina del Norte: Mc. Farland & Company.
- Morales Damián, M. A. y Camacho Morfín, T. (2016). Historia e imagen. En Morales Damián, M.A. (Coord.). *Imágenes, textos y contextos*. (pp.9 – 18). Pachuca de Soto, México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Noval Morgan, María Paula. (2011). *Blonde Venus y el género cinematográfico de la Mujer Caída*. Revista Andamios, Vol. 8, núm 17, pp. 345 – 366: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Viñas Luna, M. (1987) *Historia del Cine Mexicano*. México: Dirección de Actividades Cinematográficas UNAM.
- Saavedra Luna, Isis. (2016). *Cuando el Western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Sánchez Jaramillo, L. F. (2005). *La historia como ciencia*. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos, vol. 1, núm. 1, Universidad de Caldas, Manizales Colombia, en línea: <http://www.redalyc.org/pdf/1341/134116845005.pdf>.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El colegio de México/Instituto Velarde Cruz,
- Velarde Cruz, S. I. (2012). Construcción y evolución de la imagen del payaso en el arte. En Zamorano Navarro, Beatriz, et.al. *Fronteras Circenses*. (pp.77-98). México, D.F.: Instituto Nacional de las Bellas Artes.
- Villanueva Chavarría, E. R. (2015). El macroacto discursivo-psicomágico de Alejandro Jodorowsky: “El Topo” como mandala filmográfica. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado el 15 de octubre de 2015 en <http://filosofia.uanl.mx:8080/doctorado/wp-content/uploads/2014/01/Tesis-Erendira Villanueva.pdf>.
- Zamorano, B., et al. , *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo*, Conaculta / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2012.



Zubieta, A. M., et al. (2004). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

### **Filmografía**

Argento, D. (Productor) & Jodorowsky, A. (Director). (1989). *Santa sangre*. México/Italia: Churubusco Azteca.

Hahn, O. (Productor & Director). (1984). *Marcel Marceau: Life and Work*. Francia: Horizons.