

SANTA SANGRE

Una película de
ALEJANDRO JODOROWSKY



ANÁLISIS DEL FILM,
por Diego Moldes



Alejandro Jodorowsky y Diego Moldes en la presentación de "Poesía sin fin", Madrid, 2010.

Diego Moldes (Pontevedra, 1977) es Doctor en Ciencias de la Información (Comunicación Audiovisual) por la Universidad Complutense, Licenciado en Publicidad y RRPP (Universidad de Vigo) y Master on Publishing (Máster en Edición) por la Oxford Brookes University. Su Tesis Doctoral "La imaginación simbólica en la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky", dirigida por el historiador José Luis Sánchez Noriega, obtuvo un Sobresaliente cum laude por unanimidad y su Proyecto Fin de Carrera una Matrícula de Honor. Comenzó en el año 2000 como guionista y presentador de televisión y tres años más tarde se decantó por el marketing y la publicidad en áreas de cultura: cine, música, libros, cómics... Es autor de 8 libros publicados (una novela titulada *Ensoñación*, que cosechó excelentes críticas, 5 ensayos de cine y 2 libros de baloncesto del Real Madrid). Sus cinco libros de cine, ampliamente reseñados en prensa generalista y especializada, son: *La huella de Vértigo* (2004), *Roman Polanski. La fantasía del atormentado* (2005), *El cine europeo. Las grandes películas* (2008), *El Manuscrito Encontrado en Zaragoza. La Novela de Jan Potocki Adaptada al Cine por Wojciech Jerzy Has* (2009) y *Alejandro Jodorowsky* (Col. Signo e Imagen / Cineastas, Ediciones Cátedra, Madrid, 2012), con prólogo de A. Jodorowsky. Además, es autor varios guiones, numerosos libretos de DVD y Blu-ray Disc, y coautor de una quincena de libros colectivos sobre Historia del Cine. Su labor ha sido elogiada por Roman Polanski, Alejandro Jodorowsky, Darío Villanueva o Eugenio Trias, entre otros. Como articulista, crítico o contertulio, ha colaborado en prensa, radio y televisión y ha fundado y dirigido varias páginas web. Ha vivido en Pontevedra, Santiago de Compostela, Lisboa y Madrid.

Santa sangre / Sangue santo

(Alejandro Jodorowsky, 1989)

ANÁLISIS DEL FILM¹, por Diego Moldes

PÁGINA 5

1. Contexto de producción y biográfico.

PÁGINA 13

2. Reconstrucción del texto fílmico (sinopsis argumental y segmentación).

PÁGINA 32

3. Análisis de elementos formales (elementos estéticos, temáticos, simbólicos).

PÁGINA 46

4. Interpretación intersubjetiva (hermenéutica, crítica y recepción).

¹ Algunas partes de este estudio han aparecido en mi libro monográfico *Alejandro Jodorowsky*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen / Cineastas, 2012.



1. Contexto de producción y biográfico de *Santa sangre*

La primera mitad de la década de 1980 no fue especialmente fructífera en la carrera cinematográfica y escénica de Jodorowsky. Había abandonado el cine y el teatro, pero seguía trabajando a buen ritmo en otros campos, tanto en el estudio del Tarot de Marsella –iniciando sus lecturas gratuitas en un café parisino– como en la escritura de guiones de cómic, en especial con el dibujante Moëbius, con quien en 1980 inicia en París la saga *L'Incal*, que concluirá en 1988. Ese mismo año de 1980 publica en París el libro de fábulas *Les Araignées sans mémoire* [*Las arañas sin memoria*], su primer libro editado en francés. En el terreno de lo personal, en 1982 se había divorciado de su mujer, Valérie Trumblay. Fueron años de transición vital, en los que había dejado de visitar México con la regularidad de antaño y vivía asentado en París. En 1983, año en el que publica en la capital francesa diversos trabajos (el primer tomo del cómic *Les Aventures d'Aléï-Thau*, ilustrado por el dibujante Peter Arno, y su primer estudio sobre el Tarot: *Ancien Tarot de Marseille ou L'Art du Tarot*), recibe la llamada del productor de cine italiano Claudio Argento, hermano del cineasta Dario Argento, ambos especializados en el cine de terror. Claudio ejercía de productor ejecutivo de las películas de su hermano Dario y estaba deseoso, según Jodorowsky, de demostrar que podía producir películas por su cuenta, sin contar con el apoyo de su famoso hermano.

Claudio Argento tenía en gran estima el cine y la personalidad de Jodorowsky, como demuestran algunas de sus declaraciones: “Alejandro es una persona única, no hay nadie como él en todo el mundo... es un director loco para un lugar loco como Ciudad de México.” Jodorowsky le presenta un primer tratamiento del guión de *Santa sangre* y Claudio Argento lo acepta sin reservas, traduciéndolo él mismo al italiano. Luego comienzan a trabajar en el guión, escrito a cuatro manos aunque siempre a partir de las ideas originales de Jodorowsky, pero tardan todo un lustro en completar la financiación necesaria. Durante esos algo más de cinco años (1984-1988) la actividad de Jodorowsky es frenética, no en el campo del cine ni del teatro, pero sí en la escritura de guiones de cómic. Mientras tanto, sin abandonar el proyecto de *Santa sangre*, en 1984 Jodorowsky publica en París su primera novela, *Le paradis des perroquets* [*El paraíso de los loros*], tras quince años de escritura fragmentada, una versión considerablemente abreviada de “*El loro de siete lenguas*”, que no verá la luz editorial en español hasta 1991, cuando se publica simultáneamente en Santiago de Chile y en Ciudad de México. También en 1984 inicia su colaboración con el dibujante Silvio Cadelo, para el que escribe *La Saga d'Alandor* (o *Les Navigateurs du Saint-Axe*), integrada por los guiones de los cómics *Le Dieu Jaloux* (junio 1984) y *L'Ange Carnivore* (enero de 1986), publicados en Italia en esos mismos años,

con gran éxito de público, según M. Monteleone. Con su gran amigo Möbius concluye la saga del Incal: *Une aventure de John Difool*, integrada por: *L'Incal noir* (1981), *L'Incal lumière* (1981), *Ce quis est en bas* (1983), *Ce quiest en haut* (1985), *La Cinquième Essence 1 – Galaxie qui songe* (1988), *La Cinquième Essence 2 – La Planète Difool* (1988) y *Les Mystères de l'Incal* (1989), escrito justo antes del inicio del rodaje de *Santa sangre* y publicado el mismo año del estreno de la película. Antes, en 1988, Jodorowsky también publica en París el primer tomo de la serie de cómics *Avant l'Incal*, una especie de precuela, pero esta vez no con Möbius sino con el dibujante serbio Zoran Janjetov, que concluirán en 1995. Decíamos que en 1983 había comenzado la serie *Les Aventures d'Alef-Thau*, con Peter Arno, con el primer tomo titulado *L'enfant tronc* (1983), continuado con cinco títulos más: *Le Prince manchot* (1984), *Le Roi borgne* (1986), *Le Seigneur des illusions* (1988), *L'Empereur boiteux* (1989) y *L'Homme sans réalité* (1991). Por si fuera poco será también en 1988, también por tanto antes de empezar el rodaje de *Santa sangre*, cuando comience su colaboración con el dibujante Georges Bess con la saga de *Le Lama Blanc*, iniciada con el título homónimo en 1988, año en que también verá la luz el segundo tomo, *La seconde Vue* (1988), además de tres títulos más (un total de cinco) publicados en 1989, 1991 y 1992. Al mismo tiempo que escribe guiones para cinco ilustradores diferentes (síntoma de su capacidad de adaptación) Jodorowsky publica su segunda novela en francés *Enquete sur un chemin de terre* (París, 1988), traducción francesa de "Las ansias carnívoras de la nada". Todo un derroche descomunal de energía creativa, de esfuerzo, profesionalidad y polivalencia artística, canalizados a través de su próxima película, que ejercerá de *summa* de todos sus temas, símbolos, mitos e ideas recurrentes del arte *jodorowskiano*.

Por esa época (c. 1987) se incorpora al proyecto de *Santa sangre* el guionista italiano Roberto Leoni y, gracias a los contactos de Jodorowsky en el país azteca, logran por fin producir el film junto a la empresa mexicana Productora Fílmica Real, asociada a la italiana Produzione Intersound. Según Ben Cobb, durante el proceso de escritura del guión Jodorowsky vio diversas películas de terror que le entusiasmaron por su "libertad y poesía" y que, de uno u otro modo, le marcaron al construir algunas de las escenas más poéticamente terroríficas o terroríficamente poéticas de *Santa sangre*, a saber: *Videodrome* (1983), la impactante obra de David Cronenberg y toda una serie de filmes de terror de 1987: *Hellraiser*, de Clive Baker, *Evil Dead 2*, de Sam Raimi, *Brain Damage*, de Frank Henenlotter y *Street Trash*, de Jim Muro. Respecto a la autoría del guión hay diversidad de criterios. Según Jodorowsky Argento y Leoni "no hicieron nada" y su inclusión en los créditos obedecía a cuestiones legales italianas que requerían que figurasen autores italianos en los créditos. Sin embargo Argento manifiesta haberse sentado por primera vez ante una máquina de escribir, e incluso se atribuye muchas de las ideas del film, aunque no especifique cuales: "*Santa sangre* fue realmente el primer film en el

que me senté detrás, frente a la máquina de escribir. Aunque gran parte del argumento fue idea mía, creo que todos merecemos crédito." En 1988 se unen oficialmente al proyecto como productores ejecutivos los mexicanos René Cardona Jr. y Ángelo Jacono, iniciándose el rodaje ese mismo año en las calles de Ciudad de México y en los conocidos Estudios Churubusco. Si bien las escenas finales en la casona abandonada habitada por Fénix se filmaron en la que había sido la mansión de Emilio Fernández, fallecido en 1986 (ironías del destino, pues recordemos que fue quien le amenazó con matarle en 1968 en Acapulco). No conocemos el guión que Jodorowsky y Argento se llevaron a México, pero el cineasta da a entender que modificó partes sustanciales del mismo, reinventándolo sobre la marcha, con su habitual gusto a incorporar ideas surgidas durante el mismo proceso de filmación, tendencia que no denota una voluntad de improvisación pero sí la capacidad de saber rehacer el texto audiovisual en el rodaje, de alterar aspectos concretos en aras de mejorar la película resultante: "Al llegar a México, reuní al equipo técnico y reinventé el film." Tras tres semanas de rodaje, ambas empresas independientes (es decir, financieramente pequeñas) se quedaron sin dinero y, según contó Jodorowsky a la montadora chilena Andrea Chignoli, unos productores japoneses completaron el presupuesto para que se pudiese terminar la filmación de *Santa sangre*. Lo cierto es que, como hemos indicado, a las tres semanas de iniciarse el rodaje Claudio Argento y sus socios mexicanos se quedaron sin dinero y un productor asociado llamado Lars Block intervino para ayudarles, convenciendo a unos entusiastas inversores japoneses de que pusiesen el capital que restaba para concluir la película, como confesó Jodorowsky a Jean-Paul Coillard. Según Ben Cobb los japoneses aportaron la suma de 800.000 dólares, al tiempo que cifra la cantidad final del coste film en cuatro billones de liras italianas, apoyándose en la información aportada por Luca M. Palmerini y Gaetano Mistretta ("The film though no-one believes it, cost four billion lire." Spaghetti Nightmares, Fantasma Books) Veinte años después Jodorowsky aclaró este particular, explicando que, aunque los productores anunciaron que la película costaba ocho millones de dólares, en la práctica apenas superó los tres millones. El motivo por el que daban una cifra muy inflada, de más del doble de su coste real, tenía que ver con los márgenes de beneficio, los porcentajes sobre la venta de la cinta a la distribución y al complejo sistema de coproducción.

Dejando al margen el aspecto económico, *Santa sangre* es una película muy personal, acaso la de mayor contenido autobiográfico de su carrera. Demuestra que, a lo largo de ochenta años la vida de Jodorowsky ha estado ligada indivisiblemente a su obra artística, irremediablemente unidas ambas en una espiral sin fin. Por eso las principales fuentes de inspiración de sus películas, sus libros, sus obras de teatro, sus poesías o sus cómics, están extraídos de su propia experiencia vital. Y en contra de lo que pudiera parecer, hay una coherencia absoluta entre sus primeras manifestaciones artísticas

chilenas, circa 1947-1953, y sus últimas obras realizadas cumplidos ya los sesenta años de edad hasta la actualidad. Una prueba del carácter autobiográfico de *Santa sangre* es que, aunque el cineasta no aparece como actor (cosa que sí hacía en *La cravate* y *El topo*) casi toda su familia aparece en la película, incluidos sus cuatro hijos: su hijo mayor Axel Cristóbal Jodorowsky (que aparecía en *El topo* de niño) interpreta el papel principal, Fénix de adulto, otro hijo Adam Jodorowsky encarna a Fénix de niño, Teo Jodorowsky hace de un proxeneta y traficante de drogas y su otro hijo Brontis Jodorowsky (que, recuérdese, aparecía en la primera secuencia de *El topo*, filmada el día de su séptimo cumpleaños), tienen un pequeño rol de enfermero, acompañando a su madre en la vida real Valérie Crouzet, por aquel entonces ya ex esposa de Jodorowsky, que hace de enfermera en la primera secuencia del film. Como ha escrito Andrea Chignoli, "No hay duda de que su revisión autobiográfica adquiere así un valor simbólico mayor." "Para *Santa sangre* elegí a mi hijo Axel para el papel protagonista. No sé si fue porque era mi hijo, y lo quería como un padre, o porque era un buen actor. Tuve que hacerle una prueba. Fui a su examen de mimo, en el colegio de Marceau, y me gustó más. Pero aún tenía miedo de equivocarme porque era mi hijo. Lo discutimos: mi vida está en tus manos. Si me equivoco estamos perdidos. Y viceversa." (Declaraciones de A. Jodorowsky en *La Constellation Jodorowsky* [1994])

Un detalle autobiográfico importante: su hijo Teo Jodorowsky, acreditado en el film como The Pimp (el chulo), desgraciadamente falleció años más tarde, el 3 de marzo de 1995, en un accidente, motivo por el que Jodorowsky estuvo siete años sin ser capaz de ver *Santa sangre*, como confesó a Ben Cobb. Su libro "La escalera de los ángeles" es un muestrario filosófico de cariz metafísico motivado por aquella desgraciada pérdida. Es ése componente autobiográfico y familiar el que hace de *Santa sangre* su obra más personal y uno de los filmes más queridos por el cineasta, sino el que más, y explica el que me respondiese un correo electrónico en el que escribía molesto: "No reconozco defectos en *Santa Sangre*." (Enviado el 20/06/2009. 17:38)

Respecto al mentado componente autobiográfico de *Santa sangre* Alejandro Jodorowsky afirmó en 2007: "Un artista siempre se basa en lo que ha vivido. Los personajes son imaginarios, pero siempre se hace referencia a cosas reales. O sea que mi padre comenzó a colgarse del pelo en el circo en el que trabajaba, y era el único hombre que lo hacía. *Santa sangre* y su mundo de circo tienen mucho que ver con mi infancia, conocí ese mundo de cerca. Lo que se imagina uno es realidad pura después."²

² JODOROWSKY, A (2007): <http://linkillo.blogspot.com/2007/07/pnico-en-el-cine.html> (consultado el 30-10-2009). Declaraciones recogidas por un autor anónimo argentino, a raíz del ciclo denominado *El cine pánico de Alejandro Jodorowsky* (1/6-08-2007), organizado por el Complejo Teatral de Buenos Aires y la Fundación Cinemateca Argentina, realizado en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín de Buenos Aires, en donde se proyectaron *La cravate*, *Fando y Lis*, *El topo*, *La montaña sagrada* y *Santa sangre*, además del documental *La costelation Jodorowsky*.

En la película hay dos factores que influyeron en su realización y que no corresponden a su argumento ni, por tanto, al guión original. Uno es el componente autobiográfico, ya citado. El otro es el azar, suerte de milagro disfrazado que Jodorowsky, durante los rodajes siempre interpreta como una señal, una intervención divina. El azar, destino o devenir (según la creencia de cada cual) es parte esencial del cine de Jodorowsky, circunstancia heredada del teatro Pánico que a su vez parte del surrealismo y el arte Dadá. Veamos un ejemplo significativo en donde experiencia vital personal y azar confluyen en el resultado de una secuencia concreta de Santa sangre, recordada con cariño por el cineasta en su interesante libro "El maestro y las magas".

"Estaba filmando Santa sangre en plena plaza Garibaldi, en la ciudad de México, y se me ocurrió que al día siguiente, en la escena de la iglesia, un grupo de ciegos cantara una canción religiosa. Mi director de reparto me dijo que era imposible encontrar así de repente tal cosa. Al terminar la jornada decidí regresar andando al hotel. Un ciego que venía por la calle en dirección contraria con una guitarra, me golpeó una pierna con su bastón blanco. Se disculpó y siguió su camino. Pensé: <<Siempre he dicho que el azar es un milagro disfrazado. A este ciego me lo ha enviado ese no sé qué impensable que llamo Dios. >> Corrí tras él, lo detuve y le pregunté si se sabía alguna canción religiosa. <<Por supuesto, tengo una que he compuesto yo mismo. Pertenezco a una asociación musical de ciegos, somos treinta. Profesamos la religión católica protestante. Precisamente voy ahora a un ensayo. >> Lo acompañé. Los treinta ciegos, cada uno con su guitarra, me cantaron una canción que comenzaba así: <<El fin del mundo se acerca ya...>>. Al día siguiente, ante la estupefacción del director de reparto, vinieron para que yo les filmara." (Jodorowsky, 2005, 288-289)

El azar sagrado, el azar del rodaje como oposición al racionalismo del cine argumental aristotélico (planteamiento-nudo-desenlace) del que huye el cineasta como de la peste.

El resto del reparto, en sus roles principales está compuesto por un variado y variopinto elenco internacional, la mexicana Blanca Guerra (Concha), el estadounidense Guy Stockwell (Orgo), la argentina Thelma Tixou (la mujer tatuada) y la francesa Sabrina Dennison (Alma). Blanca Guerra es una renombrada y popular actriz mexicana de cine, teatro y televisión; Jodorowsky quedó muy satisfecho con su profesionalidad. Según Jodorowsky el cine norteamericano siempre presenta a los mexicanos de rasgos indios como personajes vulgares y él quería a una mexicana india como Blanca Guerra, con fuerte personalidad, muy dotada y, sobre todo, *raffiné* (refinada), algo insólito de ver para el espectador no mexicano, que casi siempre asocia a los mexicanos a los mismos estereotipos caducos, a los clichés de siempre que no vale la pena recordar aquí. La joven debutante Sabrina Dennison fue un descubrimiento de Jodorowsky y fue todo un acierto, no sólo porque encajaba como un guante en el papel de Alma, sino

porque con los años confirmó su talento y se hizo un sitio en la industria cinematográfica de las dos últimas décadas. Sabrina Dennison fue elegida por el director de casting y presentada a Jodorowsky, su experiencia se limitaba a obras de teatro de segunda fila en compañías pequeñas de Estados Unidos. Pero, casualmente, Jodorowsky comprobó que la chica se comunicaba por signos con su madre muda, por lo que la escogió para hacer de Alma, rol que requería conocer el lenguaje de la mímica con precisión. Todo un acierto de casting. A la actriz que encarna a la espectacular mujer tatuada, la argentina Thelma Tixou (nombre artístico de Thelma Delia Suklenik), la encontró Jodorowsky en un teatro de variedades en donde trabajaba de bailarina ("Ella era enorme, como un caballo.") Una acertadísima decisión de casting, como se verá, una unión de la fuerza sexual femenina y el símbolo enorme de la pulsión del deseo entre un hombre y una mujer. Los tatuajes que cubren el cuerpo de Thelma Tixou fueron creados expresamente por Jodorowsky y representan los cuatro elementos de los presocráticos, Tierra, Fuego, Agua y Aire. Luego le encargó realizar los tatuajes a un hijo del director Alfonso Arau, amigo íntimo de Jodorowsky, que trabajaba como diseñador. Inicialmente para el importante papel de Orgo Argento había pensado en Jack Nicholson, pero solicitaba quinientos mil dólares, cantidad que ninguna de las dos productoras le podía pagar. Entonces Jodorowsky pensó en su amigo Dennis Hopper, porque Dario Argento le había preguntado si conocía a alguna otra estrella de Hollywood (lo que siempre hace más fácil vender internacionalmente una película a los distribuidores), pero Hopper rechazó el papel, según Jodorowsky porque Argento sólo le ofreció treinta mil dólares, salario ridículo para un actor de su categoría. Finalmente, tras un viaje a Los Ángeles, Jodorowsky se decidió por Guy Stockwell, con quien no quedó contento con su trabajo y, aún menos, con su actitud (ha llegado a afirmar el cineasta: "yo lo detestaba"), a quien encontró en la ciudad de Los Ángeles en donde trabajaba como profesor de teatro. (Guy Stockwell era hermano del popular actor Dean Stockwell.) Sin embargo, al margen de los problemas que pudiera tener con el cineasta, Guy Stockwell encaja bien en el papel de Orgo.

Para publicitar la película del modo más impactante posible, el dibujante Moebius diseñó dos carteles publicitarios espeluznantes, con varios de los iconos-símbolo del film. En uno de ellos se ve a una imponente Gorgona enmascarada, con sus cabellos ondeantes como serpientes o lenguas de fuego, toda ella blanca y sin brazos, se impone sobre un suelo alfombrado de cadáveres de mujeres de un blanco inmaculado; sobre el vestido blanco de la Gorgona la huella roja de una mano ensangrentada. El otro cartel es aún más conceptual, otra Gorgona (más estilizada que la anterior, pero también blanca inmaculada), con los pechos desnudos y un vestido transparente, emerge de un fondo negro mirando al espectador desafiante, bajo ella, en primer plano surge una gran águila blanca que abre su pico y agita las alas. Todo un logro artístico y comercial, aglutinador,

en ambos casos, de varias ideas jodorowskianas y fieles asimismo a algunas partes concretas del espíritu de la película y sus símbolos, como veremos a continuación.





2. Reconstrucción del texto fílmico (sinopsis argumental y segmentación) de *Santa sangre*

Sobre un fondo rojo se impresionan las siguientes letras en blanco: "Los sucesos y personajes de esta película están inspirados en un hecho dramático real sucedido en la Ciudad de México."

1) En la celda de un hospital psiquiátrico, subido al tronco de un árbol sin hojas y situado en posición de ave, está Fénix (Axel Cristóbal Jodorowsky), un joven demente, desnudo con pelo y barba largos, al modo de Jesucristo. La luz amarilla del atardecer toca su cuerpo desnudo. Sobre su pecho luce el tatuaje de una gran águila. Un doctor (Héctor Ortega Gómez) entra en la habitación acompañado de una enfermera (Valérie, ex mujer del cineasta) y un enfermero ayudante (Brontis Jodorowsky) que porta un carrito. El Doctor se dirige a Fénix y le entrega un plato de comida: "Fénix, por favor. Come como un ser humano." Fénix lo rechaza y le ofrece otro plato con un pescado crudo. Entonces Fénix se baja del árbol simiescamente, se abalanza sobre el pescado y lo come crudo, sujetándolo con las manos, como si fuese un animal. El Doctor se acerca y le acaricia el pelo: "No puedes quedarte aquí dentro para siempre... sin ver a nadie. Vamos levántate, levántate". Entre los tres le ayudan a vestirse. "Vamos, una pierna, ahora la otra." Fénix está como abducido, fuera de sí. Recuerda. Su rostro en primer plano pasa en fundido encadenado a...

2) Inicio del flashback. Primer plano de la cabeza de un águila. Flashback iniciado con un fondo musical encadenado desde el plano anterior: la canción "Caballo negro" (de Dámaso Pérez Prado). El águila vuela. En majestuoso *travelling* aéreo de avance vemos las calles de Ciudad de México hasta llegar a una plaza en donde se alza el Circo del Gringo. El águila se posa sobre su cartel. Unas prostitutas se pasean por la calle en busca de clientes. Un grupo de niños se cruzan con ellas y pasan de largo, atraídos por un desfile del circo. Se oye un voz en off que surge de algún altavoz: "Vengan al circo, el mayor espectáculo del mundo. No podéis perderos este espectáculo. Veréis a Orgo, el asombroso lanzador de cuchillos, a Concha, la única artista que desafía a la muerte en el trapecio, a Fénix, el joven mago, venid, venid a ver a los tigres de la jungla de la India, vamos, a los monos amaestrados, vamos, venid, venid al Circo Gringo, veréis a Aladino, el más pequeño domador de elefantes del mundo! ¡Hay para todos los gustos! ¡Venid a divertirlos con los payasos! ¡Veréis a Alma, que desafía intrépida los arcos de fuego!" En medio del desfile de payasos, trapecistas y animales, surge un niño subido a un elefante, Fénix (Adam Jodorowsky) vestido como el mago Mandrake, acompañado por el enano Aladino (Jesús Juárez, doblado con la voz de Adam Jodorowsky). Frente a una iglesia barroca española, en medio de la plaza, en un atardecer de cielo anaranjado, está la carpa del circo, con un caballo y un coche fucsia en primer plano. Fénix se acerca al coche, en donde su padre Orgo (Guy Stockwell)

se emborracha con una botella bebida a morro.

Fénix: ¡Papá, papá! Despierta. Estoy aquí

Orgo: ¡Lárgate! (le da una patada al coche)

Fénix se aleja cabizbajo. Luego, sentado, charla con Aladino.

Aladino: ¿Por qué bebe tanto?

Fénix: Mi madre me contó que mató a una mujer cuando estuvo en América.

Aladino: ¿Y no puede volver? (Fénix niega con la cabeza) La vida es dura, ven, vamos, a ver el nuevo número.

Fénix: ¿El nuevo número?

Aladino: Sí, la mujer tatuada.

En el interior, la Mujer Tatuada (Thelma Tixou) prende fuego a una cuerda, para que su hija adoptada Alma (Faviola Elenka Tapia), una niña sordomuda, haga de equilibrista, pero ella no se atreve por miedo a quemarse. La Mujer Tatuada la insulta látigo en mano, ante la mirada atenta de Fénix. Orgo entra en el circo y ve como los payasos rodean y admiran el cuerpo de la Mujer Tatuada, nombrando los distintos dibujos que cubren su piel. Es altísima, más que casi cualquier hombre, fuerte, de cuerpo torneado y sensual, con anchas caderas y pechos imponentes. Su cuerpo está cubierto por un minúsculo tanga y un sujetador igual de pequeño. "Encantada de conocerle", dice ella, seductora. "Ven conmigo", replica él. La coloca frente a una gran tabla circular con forma de diana y comienza a lanzarle sus cuchillos, que caen cerca de su cuerpo, pero sin tocarla. Esto la excita. Mientras, en otra parte del circo, Fénix observa a Alma, se quita su bigote falso e inicia un espectáculo de magia, ante la mirada atenta de Aladino, los payasos y Alma, que lo contempla hechizada. Con movimientos de mimo, Fénix hace aparecer una cereza de su mano antes vacía y se lo da a la niña, que sonríe. Mientras Alma cruza la cuerda en llamas como una equilibrista consumada, Fénix toca un xilofón hecho con botellas de cristal.

3) Los rostros de policías antidisturbios. Golpean con sus porras de madera una reja. Del otro lado Concha (Blanca Guerra), la madre de Fénix, vestida con túnica roja, lidera la secta de la Santa Sangre, situados frente a la iglesia del mismo nombre. Todos los de la secta visten de rojo. En plano general vemos como las excavadoras aguardan para destruir la iglesia. Fénix llega corriendo, seguido de un payaso que lo retiene para evitar que lo golpeen. Concha grita a la muchedumbre alterada "¡Blasfemos, ésta es nuestra iglesia!" Un hombre bien vestido, desde lo alto de una excavadora, les ordena que se aparten, pero como no hacen caso, ordena que comiencen la demolición. Concha abre los brazos y exclama: "¡No os tenemos miedo!" Comienzan todos los miembros de la secta a cantar una canción cuya primera frase dice: "El fin del mundo se acabará". De un lujoso automóvil surge un Monseñor (Sergio Bustamante) de la Iglesia Católica, acompañado de su secretario (Jacobo Lieberman).

Monseñor: Paz, yo traigo la paz. Calmaos. Paz.

Concha (besándole las manos): Por favor padre, ayúdenos,

quieren destruir nuestro templo.

Monseñor: Nadie se atreverá a hacer una cosa así. Paz. Paz. Déjame que vea vuestra iglesia.

Concha: Pase, Monseñor.

Música de guitarra, reposada. El Monseñor entra en la iglesia en compañía de Concha y el resto de sectarios. Es una iglesia muy particular, no cristiana, con una gran piscina de agua roja que imita la sangre, en el centro de la estancia. Concha le muestra un altar con la estatua de una adolescente, Lirio, rodeada de luces de neón rojas y velas. La luz roja domina la sala.

Concha: Aquí veneramos a nuestra querida santa y mártir. Ésta es Monseñor.

Monseñor: Pero ésa no es una santa.

Concha: Monseñor, es una santa.

Monseñor: Pero ¿cómo puedes...?

Concha: Fue así. Hace muchos años Lirio, una pobre chiquilla, fue asaltada por los hermanos Terrano. Intentó oponerse con todas sus fuerzas para defender su pureza, pero le cortaron los brazos. La violaron y la dejaron morir en un charco de sangre... y en esta tierra, todavía milagrosamente empapada de su sangre, hemos construido nuestra iglesia (moja su mano en el agua roja de la alberca y hace la señal de la cruz en su cara).

Monseñor (metiendo la mano en el agua): Pero ¡esto es pintura!

Concha: No, es sangre santa.

Monseñor (enfurecido): ¡Sólo es pintura!

Concha: ¡Sangre santa!

Monseñor: ¡Escucha loca endemoniada, es pintura!

Concha (fuera de sí, arañando al Monseñor): ¡No, es sangre santa! Todos comienzan a gritar a coro, como hipnotizados, ¡Sangre santa! ¡Sangre santa! ¡Sangre santa!, al tiempo que bautizan a una joven sumergiéndola en el agua roja que imita sangre.

Monseñor: La iglesia nunca reconocerá esta ignominia.

Concha: No nos importa.

Todos cantan a coro, repitiendo incesantemente las mismas palabras: ¡Sangre santa! ¡Sangre santa! ¡Sangre santa!

Monseñor (asustado, agarrando el rostro de su secretario): Ven Gabriel, no quiero que todo esto perjudique tu alma pura. Vamos. ¡Destruid, destruid esta abominación! Vámonos.

Salen de la iglesia y comienza la demolición. La iglesia cae abajo, demolida por las excavadoras. Entre los mirones, Fénix grita asustado el nombre de su madre y corre a buscarla. En medio de los escombros Concha, sujeta a la escultura de Lirio, la niña sin brazos, grita, "¡Matadme! Venid. Vamos, rápido, matadme, venid!" Fénix se abraza llorando a su madre, ésta al verlo, sale de su estado de trance y le abraza, consolándolo. Se lo lleva en brazos mientras finaliza la demolición. Por la calles caminan Concha, Fénix, el enano Aladino y dos payasos, de regreso al circo.

4) En el interior del circo, la Mujer Tatuada realiza una danza erótica

para Orgo, que la contempla preso de un deseo sexual manifiesto. Suena la música de la canción "Bésame mucho", pero sin letra. La Mujer Tatuada avanza de espaldas, mostrándole el trasero hasta acercarlo a la cara del lanzador de cuchillos. Entonces entra Fénix con los payasos y Concha, que descubre a su marido en pleno flirteo con la Mujer Tatuada. Mientras Fénix y Alma, la niña mudita, observan, Concha se acerca a ella blandiendo un puñal y le grita: "¡Putas, no te acerques a él o te mato!" La enorme mujer huye. Luego le grita a Orgo, "De pie, de pie, cerdo", pero su marido la hipnotiza simplemente moviendo el puñal ante sus ojos. Tras un forcejeo Orgo se lleva a Concha subida a la espalda.

5) Fénix y Alma salen de la carpa del circo. Fénix pasa junto a un elefante moribundo. Sube unas cajas y en otra carpa llena de paquetes de paja que rodean a la jaula de tigres, observa a su madre haciendo el amor sobre su padre, jadeando, como en trance. El niño se asusta cuando el grito desgarrado del orgasmo de su madre se funde con el de las fieras y el de un elefante en el exterior. Primer plano de la trompa de un elefante, chorreando sangre como si fuese una manguera. Fénix desciende del camión y observa en lo alto de una escalera como se desangra el elefante, emitiendo unos espantosos sonidos de dolor. Alma lo mira atónita. A cada lado del gran elefante moribundo hay dos payasos.

Fénix: ¿Qué pasa?

Payasa: El elefante se está muriendo.

Fénix (agarrando la trompa ensangrentada del paquidermo): Te lo ruego, no te mueras. (llora) Por favor...

Se oyen los lloros de Fénix, arrodillado frente al elefante desangrándose y repitiendo: te lo ruego, no te mueras. Te lo ruego, no te mueras, no te mueras, no te mueras. Música triste de flauta. Primer plano cenital de un tercer payaso que se acerca pausadamente tocando una flauta, el plano cenital se va abriendo en *travelling* de retroceso y poco a poco aparecen los diferentes miembros del circo tocando algunos instrumentos de viento, tales como trompetas y oboes, todos rodeando al elefante que se va muriendo formando un enorme charco de sangre sobre las grises piedras pulidas de la plaza y el escalonado.

6) Secuencia del entierro del elefante, con la misma música de la secuencia anterior enlazada mediante encabalgamiento sonoro. La comitiva fúnebre desfila por las calles: primero Orgo a caballo, con la bandera estadounidense a media asta, detrás los músicos, tras ellos un enorme camión que lleva un féretro negro gigantesco. Tras el camión caminan todos los miembros del circo vestidos de riguroso luto, incluida la Mujer Tatuada y su hija Alma, vestida de tutú negro con la cara pintada de blanco al modo de un mimo o un Pierrot. Música fúnebre. Sonidos de campanas. Concha lleva la túnica de la secta de la Santa sangre, pero negra en lugar de la roja, que sí luce su hijo Fénix, acompañándola de la mano.

En un enorme barranco, el féretro está sujeto por una cuerda,

en una plataforma inclinada. Suena una trompeta fúnebre. En la ladera de enfrente, de entre las chabolas, surgen cientos de mendigos, desarraigados con el cuerpo pintarrajeado de blanco. aguardan expectantes. Orgo procede a cortar la cuerda y el féretro se precipita al vacío. Cae boca abajo. Tras el silencio sepulcral llegan los gritos de los mendigos. Hombres, mujeres y niños se deslizan ladera abajo y llegan al féretro, algunos se suben y abren su parte superior, mientras otros lo rodean gritando presos de una excitación producida por el hambre. El elefante es descuartizado por los mendigos subidos al gran féretro, mientras los demás demandan comida. Partes enormes de carne ensangrentada, descuartizamientos del elefante, son lanzados al aire para el deleite de los hambrientos, que se lanzan a devorar los restos del gran cadáver. Orgo y Fénix lo contemplan desde arriba, en el otro lado del barranco. Fénix llora y junta su cabeza al cuerpo de su progenitor.

Orgo (consolándolo): Deja ya de llorar, como una niña. Te haré un talismán que te volverá hombre.

La comitiva del circo se retira al son de una música más viva, mientras la Mujer Tatuada baila, girándose al tiempo que avanza, seguida del enano Aladino, que hace lo propio.

7) Orgo y Fénix entran en una iglesia desierta. Suena música de guitarra española, muy pausada, que se va mezclando con un mismo tema de órgano. Con un puñal Orgo le corta la túnica roja de la Santa sangre al niño y, con el torso desnudo, lo ata a una silla labrada de madera. Luego le coloca una calcomanía en el pecho, con el dibujo de un águila, pasa el agua sobre ella y la tinta imprime el dibujo en la piel de Fénix. Orgo retira el papel y con la punta del puñal va siguiendo el dibujo, hiriéndole lentamente, marcándole el tatuaje con la sangre que va conformando el dibujo del águila. El niño se retuerce de dolor, hasta llegar al llanto. Las lágrimas descienden de sus mejillas. Orgo le da a morder una barra de madera, para que muerda con fuerza, y le acaricia la cabeza. Tras ellos se ve la figura de un cristo sin brazos. Cuando concluye el tatuaje, le libera de sus ataduras y dirige al niño hacia un espejo, para que vea el águila ensangrentada que ha tatuado en el pecho de Fénix.

Orgo (quitándose la chaqueta y dejando ver él su tatuaje, una águila idéntica): Eso es. Ahora eres un hombre. Un hombre como yo.

Orgo le pone una chaqueta de circo, blanca, parecida a la que él lleva negra, de lanzador de cuchillos. Salen juntos de la iglesia, vestidos como cowboys de circo, con sombrero vaquero. Al ver a Alma, Orgo deja que Fénix se vaya a jugar con ella. Alma se acerca, le toca el águila dibujada aún con sangre, a Fénix le duele. Alma, con extrema delicadeza, dibuja con sus manos un pájaro que vuela hacia el cielo, como simbolizándose un alma que se ha liberado y vuela hacia otra vida. Fénix sonríe. La niña muda también. Salen corriendo, felices.

8) Números cómicos de los payasos en una representación del circo. La Mujer Tatuada vende fotos suyas a los hombres, que la

miran con deseo. El número concluye. Aplausos. Se apagan las luces. Un foco ilumina al regidor. Música circense. Se oye su voz decir, "Señoras y señores, ¡Fénix el pequeño mago!" Fénix inicia su número de magia, junto a Alma, el enano Aladino y dos ayudantes. Introducen a Alma en una caja de cristal, la tapan y al destaparla de nuevo aparece en su lugar su madre Concha. Aplausos. El regidor coloca un gancho sujeto a una polea al cabello de Concha sujeto en una coleta. Se oye de nuevo su voz, "Concha, la reina del trapecio, colgada sólo por el cabello". Concha es elevada hacia arriba. Da vueltas y vueltas. Desde arriba, en lo alto, ve a Orgo flirtear y danzar con la Mujer Tatuada. Concha comienza a gritar que la bajen, desesperada, celosa. Fénix manda que la bajen. Se acerca a ella, pero ella lo aparta de su lado y sale corriendo de la pista central. El regidor pide que suene la música, ante el desconcierto general, y así se hace. Se encienden las luces. Los rostros de Aladino y Alma denotan preocupación.

9) En el exterior Fénix corre tras Concha. Su madre lo manda callar: "Entra en la caravana. Y no te muevas. Deprisa". Y lo encierra en una caravana. Fénix contempla como Concha se va sigilosamente, avanzando pegada a una pared iluminada por luces rojas y verdes. Alma llega a la caravana, pero no puedo abrirle y se sienta frente a ella, encucillada. Concha llega hasta una tienda, entra con cautela y descubre a Orgo con la Mujer Tatuada, que se le insinúa medio desnuda, con las piernas completamente abiertas, tumbada sobre la cama. Música de terror, electrónica. Orgo, desnudo, le arranca la braga a la Mujer Tatuada, dispuesto para el acto sexual. Mientras, en la trastienda Concha coge un bote con la etiqueta, H₂SO₄, ácido sulfúrico. Se abalanza sobre ellos y les arroja el ácido en los genitales de los dos amantes. Orgo, enfurecido, agarra a Concha, la coloca en la diana con los brazos hacia arriba, extrae dos enormes cuchillos de la madera y le da dos tajos hacia arriba que le seccionan los brazos a Concha. Música de coro femenino, trascendente. Plano cenital de Concha desangrándose, con los brazos en el suelo. Se va deslizando por la diana, muriendo lentamente. Las gallinas pican en los restos ensangrentados de sus brazos. Orgo se aleja moribundo, con las manos tapándose sus genitales también perdiendo sangre. Camina, escucha los aplausos del público, mira hacia el circo iluminado, dolorido, malherido y quizá arrepentido de su criminal acción. Hace un gesto de rabia, coge el cuchillo y él mismo se degüella de un solo movimiento. La sangre sale a borbotones. Cae al suelo muerto. Su cuerpo desnudo, como un saco tirado en medio de la calle oscura, en la noche oscura, es pasto de los perros callejeros. Fénix, atrapado dentro de la caravana, ve morir a su padre a través de los cristales de la ventana, que golpea entre lloros y lamentos. La Mujer Tatuada, vestida, sale a la calle, ve el cadáver de Orgo, se asusta, coge a Alma de la mano y huyen en una furgoneta. Desde la ventana trasera Alma mira hacia Fénix: los dos lloran hasta que dejan de verse cuando la caravana se pierde en la oscuridad de la noche. Toda la escena del

travelling de alejamiento de Alma y la Mujer Tatuada, está acompañada de una música callejera que cuatro mendigos, sentados e inmóviles ante lo que ven, cantan, con una música triste mexicana, cuya letra dice así: *Yo ya me voy, / al puerto donde se halla, / la barca de oro, / que debe conducirme, / yo ya me voy, / sólo vengo a despedirme, / adiós mujer... adiós para siempre adiós... / No volverán, tus ojos a mirarme... / ni tus oídos... / escucharan mi canto... / Voy a aumentar... / los mares con mi llanto... / adiós mujer... adiós para siempre adiós...*

10) Fin del flashback. Música de moviola, de manivela de feria. Fénix adulto, en un hospital psiquiátrico, como en la primera secuencia de la película. El doctor lo lleva junto a unos niños con síndrome de Down y les dice que le toquen.

Doctor: Venid, venid... Este es Fénix. Adelante. Tocadle. Así, así. Venid. Son amigos Fénix. Anda ven, venid, eso es. Así (salen a un patio exterior con jardines). Cuidado con los escalones. Hoy es un día muy especial. Lo celebraremos todos juntos. Ya veréis, nos vamos a divertir. Ahora nos quedaremos todos aquí a escuchar la música. Vamos poneros todos en círculo... (se ponen en un círculo Fénix y los niños deficientes). Muy bien Fénix. Así, agita todos las manos, así, muy bien (agitan todos las manos, excepto Fénix que se queda subyugado por la música de manivela que le recuerda a la del circo de su niñez. Un chico y una chica deficientes se besan. La música cesa. El doctor coge un cesto con fruta y lo levanta con las dos manos). Y ahora, ¡venid todos a coger la fruta! (comen la fruta. Al concluir se reanuda la música. El doctor acaricia a Fénix y lo acerca a otros niños) Fénix, ven. Son amigos, Mauricio, Daniel, Marcos y Mario. Van a ir al cine esta noche. ¿Sí? (un niño asiente con la cabeza) Y tú irás con ellos. ¿No, no?

11) Durante la noche, el doctor y sus enfermeras llevan a los niños al cine, estacionando un coche Wolskwagen Escarabajo y una furgoneta frente a la sala.

Doctor: Vais a ver una película muy bonita, *Robinson Crusoe*. ¿Estáis todos? (los cuenta) Ven Fénix, un naufrago de la vida, igual que nosotros. Hasta la vista. Hasta la vista. Me voy con mi madre (coge a su anciana madre del brazo). Vamos a la sinagoga. Un hombre vestido de Robinson Crusoe les da la bienvenida.

Hombre disfrazado: Bienvenidos, chicos, pasad, pasad, disfrutad de la película.

Doctor: Pasadlo bien. Y no os preocupéis. Os dejo con ellos. Se van y Fénix y los chicos deficientes entran en el cine, guiados por un chulo (Teo Jodorowsky) con camiseta blanca de asas, tirantes, bigotillo de mafioso y pelo engominado peinado hacia atrás. En la pared hay un cartel pintado de la película en la que se lee: *La isla de la desesperación*. El hombre de la taquilla (Joaquín García Vargas) les pide el dinero, pero el chulo golpea el cristal, le hace un gesto amenazante y se lleva a los chicos y a Fénix a un cuarto cerrado del cine con carteles en las paredes de la película

Viaje fantástico en globo.

Chulo: Venid, venid conmigo. ¿Tenéis el dinero? Tengo un bonito regalo para vosotros. Escuchad, esto es un asco, os hará daño a la cabeza. Si prometéis no decir nada os llevaré a otro sitio. Ya veréis, es mucho más divertido que ir al cine. Primero vais a dar una esnifadita a esto. Que os sentará muy bien. Ánimo (les da a probar la cocaína y todos los niños la esnifan). Dale tú también una buena esnifada. Es de la buena. Vamos, vamos amigos (él también la esnifa).

Música de mambo. El chulo, con un radiocasete en la mano, comienza a caminar bailando al son de la música, seguido por los niños colocados. Pasan junto a un grupo de prostitutas y travestís que hacen la calle y que danzan al son de la música al verlos pasar. Un hombre le indica al chulo, navaja en mano, que está en su territorio, pero éste lo derriba de un golpe fuerte. Un tullido que arrastra sus piernas le roba la cartera aprovechando que está inconsciente. Continúan la marcha. El chulo apaga la música. Llegan a una plaza plagada de prostitutas, una de ellas, la más obesa, es Dolores (María Jesús Aranzábal) a quien se dirige el chulo. Suena música de violín.

Chulo (sobándola): Hola Dolores. ¿Qué precio me pones por estos cinco paquetes?

Dolores: Veinte dólares por todo el lote.

Chulo: Cinco para mí y veinte para ti (se dirige a los niños a quienes les saca el dinero) Saca la pasta, la pasta. La pasta (le mete el dinero a Dolores entre los pechos enormes).

Dolores: Venid, venid, chicos, vamos al hotel, que no os voy a comer.

Dolores se va con los cuatro chicos al hotel. Fénix contempla a las prostitutas. Escucha de nuevo la música de mambo, se gira y ve al chulo bailando con la Mujer Tatuada. Su rostro es duro, se está enfureciendo y comienza a recordar.

12) Al día siguiente, en la habitación del hospital psiquiátrico, Fénix está dormido en su cesta, acurrucado como un ave en su nido. El doctor le da la comida y le pregunta si anoche lo pasó bien. Fénix asiente con la cabeza, ante las risas cómplices de los otros chicos. Cuando le pregunta cómo se encuentra, Fénix da un salto hacia atrás como un saltimbanqui, camina con las manos cabeza abajo, coge la cuerda como si fuese Tarzán en una liana y recorre toda la amplia habitación. Los demás aplauden ante tal despliegue atlético. Luego le dejan y se van a comer.

A solas, Fénix se imagina que escucha la voz de su madre que le llama desde afuera. Hace un nudo a la cuerda, la ata a la ventana y desciende por la pared exterior.

En la acera le espera su madre Concha, sin brazos. Suena una ranchera mexicana superponiéndose al emotivo encuentro ensoñado entre madre (muerta rediviva) e hijo, cuya letra es la siguiente: *Siento en el alma / unas ganas inmensas de llorar... / tú me haces falta / y juré no decírtelo jamás... / Yo quiero hacerte... / con mis lágrimas... /*

un collar de perlas.../déjame llorar.../porque hoy ya te perdí.../queriéndote olvidar.../me acuerdo más de ti..." Se trata de "Collar de Perlas" (letra de Vicente Fernández).

Al fondo de la calle, en la mañana de cielo anaranjado y niebla crepitante, vemos alejarse a Fénix siguiendo a su madre sin brazos.

13) Las bulliciosas calles nocturnas de la zona próxima al cine de la noche anterior. El chulo participa en un desfile de carnaval, junto a multitud de chulos, camellos y prostitutas que bailan al son de una música de salsa, frenética. El chulo acompaña a un Gigante vestido de soldado, de rostro con rasgos propios del gigantismo, un Soldado Negro y un Policía a la casa de citas de la Mujer Tatuada, ahora convertida en mujer de mala vida. La Mujer Tatuada se lanza a los brazos de los tres y comienza a tocarla con lascivia. Beben tequila, se emborrachan aún más. El Gigante pregunta por la chica por el trato que hicieron. La Mujer Tatuada le conduce al cuarto trasero. Toda la estancia está iluminada de luz roja.

Mujer Tatuada: Es sordomuda. Puedes hacer lo que quieras con ella. Nadie la va a oír.

El gigante observa a una adolescente Alma (Sabrina Dennison), que duerme como una niña. La mira con ternura, la coge en brazos y la acuna. Enciende la luz, Alma se despierta y comienza a golpear al gigante, sin lograr desembarazarse de él. Hasta que le rompe una botella en la cabeza y huye por la ventana de atrás. En medio del festival carnavalesco Alma se encuentra entre esqueletos de plástico colgando, maracas y disfraces. De pronto, un hombre la para en medio de la calle, la mira. Se arranca su oreja con sus propias manos y le frota con ella la cara y los labios a Alma, que huye despavorida ante tal monstruosidad. Corre entre los coches. Llega a un basurero, coge una manta, se sube a un camión y se dispone a dormir sobre él. Pero al mirar frente a la casa de su madre, iluminada de verdes y rojos (las mismas luces que cuando Orgo y Concha fallecieron en aquella fatídica noche de niñez), una sombra se cierne.

14) Suena la música "Caballo negro", la misma canción de la primera secuencia. Los tres hombres salen de la casa, el Soldado Negro y el Policía sostienen a hombros al Gigante, dolorido por el golpe de Alma. La cámara penetra en largo *travelling* por los corredores de la casa hasta llegar a la habitación en donde la Mujer Tatuada bebe de una botella de tequila, quien siente una presencia y cree que es Alma.

Mujer Tatuada: Ah, has vuelto. Ahora vas a ver lo que es bueno (coge una fusta con intención de golpearla),... te vas a enterar. La puerta se abre y el espectador no ve quien es, pero la Mujer Tatuada sí, por eso pregunta sorprendida, ¿quién eres? Un cuchillo es lanzado y le alcanza en el pecho. Una mano lo recoge y le apuñala en innumerables ocasiones. Desangrada, la Mujer Tatuada se arrastra hacia la ventana, abre las contraventanas y una última puñalada le atraviesa el cuello de atrás hacia delante, causándole la muerte.

15) Alma despierta a la mañana siguiente sobre la cabina del camión. Desciende, cruza entre basureros, pasa por la calle con esqueletos blancos colgados y tirados sobre el suelo negro, pasa por delante de unos mariachis que cantan la siguiente canción que acompaña toda la escena "*Aquel amor*" (de Manoella Torres): *Aquel amor que marchitó mi vida... / aquel amor que fue mi perdición... / ¿Dónde andará... / la prenda más querida... / ¿dónde andará... aquel, aquel amor? / Aquel amor que fue mi perdición... / ¿Dónde andará... / la prenda más querida... / ¿dónde andará... aquel, aquel amor?* En el suelo, el Gigante duerme la borrachera inconsciente. A lo lejos Dolores, la prostituta gorda, y el chulo danzan lentamente agarrados. Alma se acerca a la casa, ensangrentada, ve el cadáver ensangrentado y acuchillado de su madre, la Mujer Tatuada, pero es incapaz de articular palabra. Por su rostro las lágrimas serpean. La cámara se acerca en zoom, en la pared hay una foto en blanco y negro de Fénix de niño con el enano Aladino, la cámara se acerca más al tiempo que se oye la estrofa *¿dónde andará... aquel, aquel amor?*

16) Plano medio de Fénix de adulto, sin melena, afeitado, sin barba pero con bigote, vestido como un mago, caminando por la calle. Suena la música circense de su infancia. En la entrada de un teatro de variedades un enano le limpia los zapatos al Gigante que fue golpeado por Alma. Fénix lo reconoce.

Fénix: Aladino

Aladino (sorprendido): Señor Fénix...

Fénix: Vamos.

Ambos entran en el teatro. En la pared se lee el cartel de la representación: "Concha and her magic hands." ("Concha y sus manos mágicas"). Dentro, se ve el número mímico "La creación del mundo", de Marcel Marceau: Concha sin brazos, mueve su cuerpo, tras ella, Fénix mueve sus brazos, con las uñas pintadas de rojo, como una mujer, como si ella dirigiese psíquicamente los brazos de su hijo. A medida que ella habla y menta algo, las manos de Fénix la representan en el lenguaje mímico. A sus lados los mariachis les hacen una música de acompañamiento.

Concha: en el principio Dios creó el cielo y la tierra..., el agua... los peces... las plantas y los árboles de donde cuelga la fruta... Y los pájaros, que vuelan en el aire... Y luego Dios creó... el hombre. Y... la mujer... Y la serpiente... que llevó consigo la tentación. Y les ofreció el fruto prohibido. (Venga muérdelo, dice Fénix). Y fue así que conocieron el pecado, ¡el pecado original! ¡El pecado original!

17) Suena una música de mambo, repentinamente. Concha y Fénix, unidos, se retiran del escenario al tiempo que entran las bailarinas. El enano Aladino les ayuda a quitarse el traje que los une como un solo ser.

Fénix: Has estado estupenda, mamá.

Concha: Ya no puedo más. Estoy muerta de cansancio, quiero irme de aquí.

Concha se va y Fénix escucha una voz. Es Rubí (Gloria Contreras),

971
+ 415
691



una chica atractiva que antes de salir a escena recibe una dosis de heroína inyectada en vena por el chulo que habían encontrado en el cine Fénix y los chicos deficientes.

Rubí: Fénix. Con tus manos (pasa su mano sensualmente por su cuerpo)... y mi cuerpo...Podríamos hacer un número sensacional.

Rubí sale a escena, vestida de colegiala. Una voz suena: ¡Señoras y señores, Rubí, la virgen! Se abre el telón. Rubí realiza un striptease, al son de "Bésame mucho". Entre bambalinas Fénix, atraído por ella, le pide que queden después de la función. Rubí le dice que sí y que le gusta su nariz.

18) El mismo escenario a oscuras, durante la noche, después de la función. Entra Rubí a escena, vestida con abrigo de visón. Desde la platea, surge Fénix, a contraluz, vestido como su padre, de lanzador de cuchillos. Música electrónica inquietante.

Rubí: Me has asustado.

Fénix (despojándola de su visón, mostrando un camisón blanco transparente): Estaba pensando en como podríamos unir tu arte... con el mío.

Rubí (mostrando su ropa interior negra, medias y ligeros, bajo el camisón, dejándose tocar por él): Un hombre como tú encuentra siempre el modo. Haré todo lo que tú quieras (se excita).

Fénix (encendiendo algunos focos del escenario): Primero te ataré a una rueda y te lanzaré mis cuchillos. Uno aquí, otro aquí y otro aquí (va señalándolos en la tabla, los lugares donde los lanzará), de forma que tú puedas arrimar los labios y besarlos. Y luego el último... aquí (coloca el cuchillo entre las piernas de Rubí).

Rubí: ¿Tendré miedo?

Fénix: No temas, te gustará. Porque yo te hipnotizaré (mueve la hoja del cuchillo y la hipnotiza lentamente, como hacía Orgo con Concha).

Una vez que la ha hipnotizado, simula que la ata a la tabla con unas cuerdas imaginarias. La besa en la boca. Se aleja. Lanza dos cuchillos, que se clavan en la madera, uno a cada lado del cuerpo de Rubí. Se insertan planos subjetivos en los que Fénix imagina que Rubí es la Mujer Tatuada que se excita cuando los cuchillos se clavan cerca de su cuerpo. Su lengua lame la hoja de otro cuchillo. De pronto, surge la imagen imaginada de su madre que entra en el escenario.

Concha (gritando): ¡Fénix! Tú sabes lo que tienes que hacer.

Fénix (con gesto de niño asustado): No, no quiero.

Concha (implacable): Esta hembra con su obscenidad te ha corrompido.

Fénix: No mamá, no es cierto. Es solo un juego. No... no puedo. No me lo pidas.

Concha: No te lo estoy pidiendo. Estoy ordenando a mis manos y a mis brazos... que la maten... (se acerca a él, colocándose delante, como en el número musical). Mátala.

Le lanza el cuchillo y se clava en el vientre de Rubí. Se acercan a ella, Concha la llama estúpida y le ordena a Fénix que la despierte;

al hacerlo Rubí sale de su hipnosis y se revuelve de dolor, desangrándose lentamente por la boca y las entrañas, hasta morir.

Concha: Ponla en la bolsa. Y prepara las maletas. Volvemos a casa.

Fénix está poseído por el espíritu de su madre, que lo besa en el cuello. El enano Aladino trae un disfraz gigante de conejo y Fénix deposita el cuerpo ensangrentado de Rubí dentro de él.

19) Suena música de órgano de iglesia. El coche rosa que fuera de su padre entra en una casa. En el jardín, en una tumba abierta, está el cuerpo desnudo de Rubí, con la sangre en el vientre, seca. Fénix entra en la tumba escavada en la tierra negra y con una brocha pinta de blanco el cadáver. Luego sale y comienza a cavar. Pero una luz blanca surge de la tumba. Voces femeninas. Un cisne blanco se eleva a los cielos, el alma de Rubí que asciende.

20) A la mañana siguiente Fénix se despierta de una pesadilla, junto al cuerpo de su madre. Imágenes oníricas: el elefante desangrándose por la trompa frente a Fénix adulto, vestido de esmoquin, Fénix suplicando que no se muera, el propio Fénix adulto y desnudo desangrándose por su nariz rota, como si se hubiese convertido él en el elefante moribundo. De pronto está en la cama, vestido de blanco y con las uñas pintadas de rojo. Se abraza a su madre, que se ha despertado a su lado.

Fénix: No te mueras, no te mueras, no te mueras, no te mueras, no te mueras...

Concha (sin brazos): No es cierto que puedas expiar los pecados con las pesadillas. (Fénix la rasca mientras ella bosteza). Tráeme la bata, rápido, quiero desayunar.

Fénix se levanta, coge la bata con mimo y se la pone por los hombros a su madre sin brazos. Se sitúa detrás de ella y mientras ella habla él gesticula con las manos, como un mimo, describiendo sus sensaciones y palabras con el lenguaje de la pantomima.

Concha: Ya no aguantaba esos horribles hoteles. No los soporto. Ya estoy harta de viajar, viajar y viajar... Y tú, eres demasiado débil para resistir a la tentación.

El enano Aladino se acerca con la cafetera. Concha desayuna zumo, café y tostadas ayudada por las manos de Fénix, que hacen de sus manos. En la pared ven un cartel en donde se lee *James Whale's The Invisible Man* (*El hombre invisible*).

Concha: Sin mí no eres nada, nadie se da cuenta de ti. Nadie nota tu presencia, exactamente como el tonto de tu héroe (Fénix se mueve). Cuidado. Me vas a manchar (la limpia). Y ahora pongámonos al piano y ensayemos mi concierto.

Se sientan ante un piano de cola y comienzan a tocar. A su derecha el enano Aladino observa. Al fondo hay un altar con cirios rojos y un maniquí rojo femenino, que imita a Santa Lirio.

Concha: No. Falta gracia. Ningún estilo. Mis dedos deben moverse con elegancia. Ánimo. Empieza de nuevo.

Fénix: No voy a poder. No conozco bien la melodía.

Concha: Ya lo sé. Pero recordarás la canción de nuestra santa protectora. Ánimo, quiero tocarla.

Comienzan a tocar la canción que decía: *"El fin del mundo se acerca ya.../ toda esperanza se acabará.../ Ya las señales están fulgiendo.../ fulgiendo como Cristo está... / Querido amigo, Lirio te llama... / no hagas duro tu corazón.../ ríndete a Lirio, dale tu alma.../ y obtendrás la Resurrección..."* Es la canción de la Iglesia de la Santa sangre. Plano de unas gallinas picoteando sobre unos brazos ensangrentados sobre el suelo, recuerdo de la imagen posterior a la mutilación de su madre en su niñez. Se inserta un plano de Fénix como un Cristo ensangrentado en medio de un montón de gallinas blancas. Otro plano casi idéntico pero ahora las gallinas caen muertas del techo sobre Fénix, que cae al suelo. Plano de la excavadora demoliendo la Iglesia de la Santa sangre.

Concha: Si no son gallinas son cisnes. No eres capaz de ver otra cosa en tus ridículas alucinaciones.

Fénix (besándola): Ya pasó mamá.

Concha (como si ella lo abrazase, pero con los brazos de él, sentado detrás): Bien, mi corderito. Y ahora cantemos.

Fénix: Aladino.

Aladino pone un candelabro encendido sobre la cola del piano. Comienzan a cantar madre e hijo, una canción triste, de nuevo "Collar de Perlas" (como en la secuencia doce). Mientras la cámara se mueve en un travelling circular los dos cantan a dúo, Fénix toca el piano como si fuesen los brazos de Concha. *"Siento en el alma.../ unas ganas inmensas de llorar.../ Tú me haces falta... / y juré no decírtelo jamás.../ Yo quiero hacerte... / con mis lágrimas un collar de perlas.../ Déjame llorar... / porque hoy que te perdí... / queriéndote olvidar... / me acuerdo más de ti."* Al acabar de cantar se besan en los labios.

21) Fénix está sentado viendo *El hombre invisible* en un pequeño televisor. Su indumentaria es igual a la del hombre invisible, con vendas blancas que le cubren el rostro, guantes blancos y gafas de sol. Música estridente de violín y piano. En la pared hay otro cartel de *The Invisible Man*, con el mismo atuendo del film. En plano general se ve un laboratorio en donde Fénix y Aladino experimentan con tubos y probetas. Fénix coge una de ellas, bebe un líquido azul y comienza a tener dolores. Se quita la venda y se muestra aliviado, al tiempo que el personaje de la película hace lo propio en el televisor. Pero éste es invisible y Fénix logra verse en un espejo. Intenta arrancarse la cara. Escupe al espejo. Sube un portón y entra en otra estancia mayor, coronada por una escalera, en cuya parte más elevada está Concha sentada.

Concha (gritando): Has fallado otra vez. Ven aquí. Ven aquí (Fénix sube junto a ella). Quiero acabar estas medias para Santa Lirio (se ponen a calcetar).

22) Fénix vestido de negro, con sombrero y gafas negras, sale de la casa y entra en un camión-farmacia. La dependienta, Trini (Zonia Rangel Mora), le explica que han llegado los productos para sus

experimentos, mercurio, azufre y trisulfato de boro. Trini se le insinúa y se ofrece a ir a cenar con él. Fénix en principio acepta, pero luego ve en la calle a la prostituta gorda en un camión con un muñeco que reproduce a un luchador de lucha libre. Altavoz en mano, la prostituta va anunciando por la calle a La Santa, la mujer más fuerte del mundo. Entonces ocurre lo inesperado. Del interior del abrigo de Fénix surge una serpiente pitón gigantesca, que mediante un movimiento constrictor trata de rodearle. Música de terror. Se alternan planos con la pitón y otros sin ella que revelan los movimientos inútiles de Fénix por liberarse de algo que no existe. La alucinación cesa. La pitón desaparece y Fénix se va sobresaltado.

Trini: ¿Señor Fénix? ¿No se encuentra bien?

Fénix: No es nada, sólo era una alucinación.

23) Alma camina por la calle. Se acerca a la entrada del teatro de variedades y ve cómo el propietario coloca el cartel de "Cancelado" sobre el espectáculo de Concha. El propietario ve que es muda y le regala una foto de las manos de Fénix-Concha. En su reverso aparece la dirección de la casa de Fénix, en la Avenida de los Corredores, número 59, Colonia Country Club, México DF. CP 04220.

24) Música transcendental de coro femenino. Fénix entra en el Coliseum en donde ve la lucha de La Santa (S. Rodríguez) con otros luchadores de wrestling o lucha libre mexicana. Sentados entre las butacas están el chulo y la prostituta gorda, elegantemente vestida, acariciando a un perrito. La Santa, un transexual hercúleo, se enfrenta a seis luchadores.

Prostituta gorda: Nuestra mejor atleta. Al público le encantará. Veamos el otro número, ataque y defensa (La santa vence a todos). Ya está bien por hoy. Mándalos a la ducha.

Fénix entra en las duchas vestido de esmoquin, como el mago Mandrake, con bigote postizo; pasa entre los luchadores medio desnudos que se duchan, entra en una ducha aparte, el vaho de agua caliente invade la estancia, se descorre una cortina de ducha y ve a La Santa con los pechos de mujer descubiertos. Le entrega un clavel rojo.

La Santa: ¿Y tú quien eres? Eres muy guapito. ¿Qué te pasa?

Fénix: Sí, me gustas tanto que me gustaría tenerte en mi show.

La Santa: ¿Tienes una compañía? ¿Un teatro?

Fénix: Un pequeño teatro en mi casa.

La Santa: Y te gustaría llevarme allí esta noche para hacerme una prueba rápida, rápida.

Fénix: Si no es pedir demasiado...

La Santa: Me gusta. ¿Tienes algo de beber? (Fénix le ofrece una botella de tequila. La Santa bebe) Ah, perfecto...

25) Un coche se acerca en la noche. Es el mismo automóvil que usaba Orgo, el padre de Fénix. Fénix sale del coche, abre la puerta y luego se la abre a La Santa, vestida con atuendo de mujer y falda. Caminan. La Santa le saca una cabeza de altura a Fénix, un cuerpo musculoso de más de dos metros que parece ridículo vestido de mujer. La Santa termina la botella de tequila y la tira a una papelera,

rompiéndola en pedazos de cristal. Un perro ladra. Llegan a un portón de madera. Descienden unas escaleras excavadas en la roca de una gruta, hasta llegar a un teatrillo, vacío, pequeño, iluminado y con un enano en el escenario: Aladino.

Fénix: Fíjate bien Santa... (Se acerca al escenario y coge un sombrero de copa) Esto es mi teatro. Me gusta este cuerpo hermoso y fuerte, me gusta. Porque podrá defenderte de mí (se acerca y le acaricia los pechos al transexual, que sonríe).

La Santa (tratando de besarle): ¿Por qué dices eso dulzura? (Se escucha la voz fuera de campo de Concha, decir ¿Fénix dónde estás?) ¿Qué te pasa?

Fénix: Nada, era sólo mi imaginación (se acercan al escenario, la Santa se sienta en la única butaca que existe y Fénix inicia su función teatral). Señora y... señor, el espectáculo va a empezar. (Dirigiéndose al enano) Ven Lótaro. (Abre unas cortinas, aparece un sarcófago egipcio). Van a asistir al mayor de los milagros, la transformación de la muerte en la vida. (Lótaro, en realidad Aladino, hace girar una moviola que produce música de circo; Fénix abre el sarcófago y vemos el esqueleto de una momia putrefacta) Voy a transformar esta momia en cien maravillosas palomas blancas. (Abre el sarcófago y ve a su madre vestida de Cleopatra. Lo cierra. Le entra pánico. Lo vuelve a abrir. El espíritu de Concha se apodera de él. Se quita los guantes blancos y vemos sus manos de uñas pintadas de rojo. Sus manos las dirige ya el espíritu de Concha). Cuidado Santa, ahora tendrás que defenderte de mí.

La Santa (levantándose sobresaltada): ¿Pero qué te pasa? ¿Estás loco? (Primer plano inserto de Concha desde el sarcófago gritándole: ¡Mátala! ¡Mátala!)

Fénix (asustado, con sus manos rígidas y luego temblorosas): ¿La has oído? ¡Quiere que te mate con mis manos! (Concha: ¡mátala!) Desde el escenario hasta el final de la gruta Fénix se lanza en doble salto mortal imposible sobre el cuello de La Santa. Con las uñas pintadas le araña la cara hasta desfigurarla, pero el hercúleo transexual lo lanza de un golpe hacia la pared de roca. Aladino sigue tocando la manivela. Primer plano de Concha gritando ¡mátala! Fénix, impotente, se reincorpora, levanta los brazos pidiendo ser golpeado.

Fénix: Te lo ruego... ¡Párteme los brazos!

Le vuelve a arañar. La Santa le hace una llave de judo. Luego, le golpea reiteradamente contra las paredes de la gruta (filmado a cámara lenta), hasta en seis ocasiones, para acabar lanzándolo al escenario del teatrillo.

La Santa: Estás loco.

La Santa se da la vuelta, para irse, recoge otra botella de tequila y le da un trago. Plano inserto de Concha desde el sarcófago diciendo: "Acaba con ella con la espada." Desde atrás, atacándole por la espalda, Fénix le raja la espalda con un sable de samurai que ha recogido del escenario. Luego, mientras La Santa está de rodillas malherida, le da un sablazo mortal en el pecho. El enano Aladino al que ahora

llama Lotaro cesa con la manivela y la música de circo deja de sonar. La Santa grita y cae muerta/o. Concha ríe satisfecha. Fénix, con su chaleco blanco ensangrentado, comprendiendo la atrocidad que ha cometido, se mira las manos manchadas de sangre, solloza, se arrodilla sobre el cadáver de La Santa y llora desconsoladamente, como un niño.

26) Música de terror. Alma entra sigilosamente por una ventana de la casa oscura y sombría de Fénix. Parece deshabitada. No hay luces, excepto las que provienen del exterior e iluminan las salas de tonos azules. Revolotean palomas. Telas de araña cuelgan de las paredes desconchadas y de los tabiques y vigas caídas, que dificultan el paso. Alma cruza por delante del altar pagano de Santa Lirio, la santa sin brazos, con cirios rojos en el suelo rodeándola. Entra en el dormitorio y sobre la cama de matrimonio (que antes vimos impoluta) hay una manta vieja, bajo la que supuestamente está Concha, sin que la veamos. Alma se sienta frente a un tocador, enciende las luces, coge un maquillaje y se pinta la cara de blanco, como cuando de niña hacía de mimo en el circo.

27) Noche cerrada. Música de suspense. Fénix en una tumba en el jardín pinta de blanco el cadáver de La Santa. La cámara se mueve, Fénix está aterrado. Unas manos surgen bajo la tierra y las hojas. Plano general del jardín-cementerio. De todas las tumbas emergen los cadáveres redivivos de todas las mujeres a las que dio muerte: más de una veintena. Todas están pintadas de blanco, desnudas, cubiertas únicamente por velos blancos de novia. Alzan sus brazos y sus voces susurrantes, que se dirigen a Fénix repitiendo muy lentamente, "Fénix, ¿por qué me has matado? ¿Por qué lo has hecho? Fénix...". Son como zombis. De una cripta surge una mujer-zombi con un caballo blanco pintado con tatuajes como los de la Mujer Tatuada (en una alucinación doble). La secuencia prosigue durante unos minutos, con las mujeres acercándosele, hasta que Fénix, presa del pavor, se derrumba y admite sus crímenes.

Fénix (arrodillado): Perdonadme. Os pido perdón. Os lo ruego (llora). ¿Qué he hecho?

Fénix entra dentro de la casa, chocando contra las paredes, la cámara se mueve y balancea, como si fuera un barco en alta mar. Fénix se para en el altar de la santa sin brazos. Se lleva las manos a la cabeza, comprendiendo todo. Al fondo de la sala ve a Alma, disfrazada y pintada como cuando era niña. La música de terror o suspense da paso a una música tierna y lenta, de guitarra española. La chica muda se comunica con él sin palabras, con los gestos de sus manos. Juntan sus manos.

Fénix (moviéndose en círculos sin soltar las manos): Alma. Te esperaba desde hace tanto tiempo. Tanto tiempo...

La cámara gira con ellos. Se dan un prolongado beso en los labios, la cámara se mueve rodeándolos, en planos medios y tres cuartos, en posición primero frontal y luego contrapicada. Se dejan de besar. Se miran con amor. Alma tiene lágrimas en los ojos.

Fénix (gesticulando): ¿Has venido para llevarme fuera? (Ella asienta con la cabeza).

Alma lo dirige hacia la habitación, pero de pronto, súbitamente, surge como una aparición Concha con la túnica roja de la Santa Sangre.

Concha: ¡Fénix! No conseguirás quitarme a mi hijo. Yo ordeno a mis manos que la maten (Fénix, se retuerce, se niega, se arrodilla frente a su madre). ¡Sí, córtale los brazos!

Fénix se niega, pero sus brazos no le obedecen. Coge los cuchillos frente al altar y se dispone a matar a Alma, guiado por el espíritu de Concha. En ese momento surge Trini (la chica de la farmacia-camión) con flores, como para una cita, preguntando si hay alguien en la casa. Al verla, Fénix lanza un cuchillo que se clava en el marco de madera de la puerta. Trini, asustada, huye en busca de ayuda, pidiendo socorro. Encuentra una cabina telefónica y llama, presumiblemente a la policía.

Mientras, en la casa, Fénix, poseído sólo a medias, mueve los cuchillos, caminando con Concha delante (así lo imagina él), como queriendo asesinar a Alma.

Concha: ¡Te he dicho que la mates! ¡Mátala! ¡Mátala! ¡Mátala! ¡Mátala! ¡Mátala! ¡Córtale los brazos!

Tras varios intentos frustrados, Fénix clava un cuchillo en el cuerpo simbólico de Concha. La madre camina moribunda hasta el altar.

Fénix (triumfante): ¡Márchate! ¡Vete de mi vida!

Concha (dándose la vuelta): Nunca te librarás de mí, estoy dentro de ti (ríe y desaparece como su fuese un espejismo).

Fénix se lleva las manos a la cabeza. Suena la música de circo de su infancia. Una serie de insertos en flashbacks revelan lo que ocurrió en su niñez: Fénix niño es rescatado de la caravana por los payasos, a la mañana siguiente al asesinato real de su madre y el suicidio de su padre. Las cámaras de televisión le siguen, la multitud se agolpa. El cadáver de Orgo, tapado, en una camilla, es llevado por enfermeros. Suena la misma canción triste que se oía en la secuencia 9. De nuevo en la casa, en tiempo presente, surge otra aparición, el payaso de su niñez, que lo abraza, mientras Fénix le dice, "Mamá está muerta." Al son de la canción y la música de armónica, Alma lleva a Fénix a la habitación para que comprenda la realidad. Levanta la manta. Las palomas vuelan. Bajo ella hay un muñeco de ventrílocuo que representa a Concha. Se insertan planos que explican la realidad, que ahora comprende Fénix. Sus números no los hacía con una persona, su madre, sino con un muñeco que la representaba. Suena "Collar de perlas". Fénix se extraña al ver sus manos dirigidas por él. Fénix, ayudado por los payasos ensoñados y por Alma, lanza el muñeco de madera al vacío, por la balconada interior. Cae en el patio interior y se hace añicos. Suena música de circo, la que sonaba cuando le tocaba el xilofón a Alma, cuando eran niños. Fénix destroza a patadas el altar de Santa Lirio y arroja el muñeco que la representa junto al muñeco de Concha. Alma coge un cirio y prende fuego a ambos muñecos. Los payasos dan vueltas ante la hoguera formada. Alma arranca las uñas

rojas postizas de Fénix y las lanza al fuego. Así se libera. Los payasos aplauden. Por primera vez mira sus manos con afecto. Los payasos se despiden.

Aparece el enano Aladino, le llama por su nombre, Fénix hace lo propio, se abrazan con ternura, Fénix le besa en la mejilla, se dicen adiós, Aladino camina marcha atrás y su imagen se deshace como un espejismo más... El fuego ilumina la estancia de colores naranjas. Alma se abraza a Fénix y le hace el gesto del ave que vuela, el alma que se eleva al cielo, como le hizo de niños.

28) Alma abre los dos grandes portones de madera de la casa. Las luces rojas intermitentes de los coches policiales. Suena las sirenas. Una voz fuera de campo de un policía dice, "¡Arriba las manos!" Alma levanta las manos lentamente. Mientras la cámara se aleja en *travelling* de retroceso, dejando ver al resto de los policías, pasando de un plano medio a un gran plano general, Fénix se mira las manos asombrado, liberado, alzándolas al tiempo que exclama: "¡Mis manos! ¡Mis manos! ¡Mis manos!" La imagen se congela. En lugar de Fin, se impresiona lo siguiente:

"Ho teso le mie mani a te:
la mia anima è come
un paese arido...
insegnami la via che dovrei percorrere
per elevare a te la mia anima."
(Salmo, 143.6, 8)³



³ "Y alzo mis manos hacia ti, mi alma es como un país árido. / Hazme saber pronto el camino, para que eleve hacia ti mi alma. (Libro de los Salmos. 143.6, 8) (La traducción es mía).

3. Análisis de elementos formales (elementos estéticos, temáticos, simbólicos) de *Santa sangre*

Elementos temáticos y simbólicos: summa jodorowskiana

Los símbolos psíquicos de *Santa sangre* están muy presentes en todo el metraje, pero sin caer en la incompreensión o la inclusión forzada, sino siendo plenamente adaptados al argumento desarrollado, en una coherencia narrativa mayor que en sus anteriores películas. Los ejemplos de temas y símbolos repetidos aquí son innumerables. La idea-símbolo de los mendigos rodeando al cadáver del elefante recuerda a los de *Fando y Lis* y *El topo*, o a los niños harapientos de *The Holy Mountain*, en ideas similares, en las que los parias de la tierra tratan de salir a la luz por medio de una mendicidad desenfrenada. La propia secuencia del elefante tumbado, desangrándose, remite a *Tusk*. La escena de la resurrección de los cadáveres femeninos saliendo de sus tumbas en el jardín nocturno también aparecía en *Fando y Lis* (y, por su iluminación, también nos recuerda a *Quiero la cabeza de Alfredo García*, de Peckinpah, en la secuencia nocturna del cementerio en la que Warren Oates se desentierra vivo junto al cadáver de Isela Vega). Cuando Fénix entierra el cuerpo de Rubí, tras pintarlo de blanco ve o cree ver un cisne blanco que se eleva, símbolo de su alma liberada. La idea del ave que surge del cuerpo como espíritu, en la que la muerte se simboliza por un pájaro o ave que es nueva vida, está presente en sus tres primeras películas en México. El símbolo de las gallinas, en cambio, se asocia a la idea de la putrefacción de los miembros seccionados, y tiene un sentido negativo, en especial cuando forman parte de las pesadillas de Fénix; nótese que, al igual que el cisne y a diferencia del águila, también son blancas. Pensemos por un momento en el cuchillo como símbolo fálico: Orgo es lanzador de cuchillos, su hijo Fénix, ya adulto, asumirá ese símbolo asesinando a Rubí, a la Mujer Tatuada y al transexual La Santa, con idéntico objeto-símbolo; es así como su mente perturbada cree que alcanzará la virilidad. El ataque a los genitales de Orgo con ácido sulfúrico, la mutilación de Concha (símbolo de la pérdida materna), los enanos, los tullidos, el gigante asesinado (en *The Rainbow Thief* veremos que también habrá gigantes, enanos y payasos), los tatuajes (tanto de la Mujer Tatuada como del pecho de Fénix con el tatuaje del águila que imita al que lleva el padre), el propio águila (símbolo de elevación espiritual que aparecerá también en el inicio de *The Rainbow Thief*) y las citadas gallinas alimentándose del cadáver de Orgo, la analogía entre la muerte del elefante sangrando por la trompa y la pesadilla de Fénix adulto que, incapaz de soportar el trauma, sueña con una muerte simbólica en el que es su nariz (su trompa transplantada) la que se desangra sentado desnudo en idéntica posición a la que tenía el paquidermo cuando falleció, la castración de Orgo, hombre obeso desnudo que sale moribundo por la calle hasta caer muerto (secuencia simbólica casi idéntica a la del coronel en *El topo*),

los muñecos-símbolo que representan la estatua de Santa Lirio y del muñeco de ventrílocuo que representaba el espíritu de Concha, las vestimentas (desde el traje de Mandrake a las túnicas rojas, los trajes de payaso) o el color blanco (el maquillaje blanco de Alma, el chaleco blanco de Fénix, que sólo se quita cuando se ha liberado de su madre, la pintura blanca con la que pinta los cadáveres de las asesinadas, que renacen teñidas de blanco nupcial)... en fin, todos son fragmentos de un gran entramado simbólico que es lo que, en última instancia, no deja de ser *Santa sangre*. Sin olvidarnos de la sangre, tema por antonomasia de la película a la que da título, con un simbolismo de una complejidad inusitada, pues representa lo divino para la Secta de la Santa Sangre (la pila bautismal que forma la alberca es de sangre), símbolo mortuario (todos los asesinatos), símbolo vital (y letal), de martirio y sacrificio, metáfora de la virginidad, del cambio de sexo y, por supuesto, esencia de Cristo, como ha sabido ver con singular acierto Jean-Paul Coillard. Por eso podemos afirmar que esta película es una summa jodorowskiana, un compendio de todos los temas y símbolos de su cine anterior y, también, de sus libros posteriores.

Hasta el punto, que aunque en un primer visionado en cine parece todo muy espontáneo e incluso simbólicamente errático, posteriores visionados en DVD, fragmentándolo y analizándolo secuencia por secuencia, nos revelan, una summa matemáticamente calculada por Jodorowsky, como si el poso de los años le hubiese dado el tiempo y la madurez suficiente como para psicoanalizarse filmicamente, con *Santa sangre* (proyecto, cuyo guión, no lo olvidemos, maduró durante todo un lustro), queriendo no sólo citar a otros cineastas que admira sino citarse a sí mismo en relación a sus cuatro largometrajes anteriores, e incluso a su corto *La cravate*, en relación a las secuencias de mimo o mimodrama (lo que motiva la elección de su hijo como actor protagonista: Axel Cristóbal siguió los pasos del padre en la década de 1950 y en los años 1980 formó parte de la escuela y la compañía de mismos de Marceau). Massimo Monteleone, en su estudio del cineasta, coincide con nuestra visión, y lo explica perfectamente, con tres ejemplos concretos.

“Dejando de lado por ahora los numerosos homenajes al horror y al fantástico, resulta interesante mencionar los casos en los que el director se cita a sí mismo tan descaradamente, que parece un formalismo calculado más que en una inspiración espontánea. Y casi como un guiño: atentos...sí, es mi firma, el estilo que os asegura que Jodorowsky ha vuelto. La primera confirmación es la típica tripartición narrativa heredada de las primeras películas: 1) El *flashback* de la infancia en el circo, la tragedia y finalmente la huida del manicomio. 2) La vida “en pareja” de madre e hijo, es decir, el delito del ave Fénix que termina con el asesinato de La Santa. 3) El epílogo catártico que nos hace ver como Alma sustituye a Concha en la simbiosis con Fénix.”

Del montaje final se eliminaron unas escenas sí previstas por Jodorowsky en el guión mexicano; estas escenas, que sumaban 4 minutos

y 30 segundos de duración, transcurrían en la primera media hora del film, pero Jodorowsky las eliminó cuando editaba en Roma, porque era “demasiado largas y rompían el ritmo de la película”; en ellas se veía sucesivamente como un ladrón callejero robaba una trompeta, una prostituta vestida de rojo recogía un cliente, Concha rezaba a Santa Lirio mientras Orgo enseñaba a Fénix cómo hipnotizar con la luz que produce la hoja del cuchillo (escena importante que debió incluirse porque sólo así se explica por qué luego Fénix de adulto intenta hipnotizar a La Santa del mismo modo), Orgo sentado en la mesa de la cocina mientras Concha fuerza a Fénix a que haga de mártir, una tarántula pasando sobre la escultura de Santa Lirio que asusta a Fénix hasta que su padre la atraviesa lanzándole un cuchillo que se clava en Santa Lirio hasta romperla: en su interior está un collar de perlas que Concha había escondido y que Orgo se lleva, al irse, Concha abofetea a su hijo. Esta última escena es decisiva, creemos que se debía haber mantenido en el montaje final, pues explica por qué una celosa Concha le quita el collar de perlas a La Mujer Tatuada cuando la descubre haciendo el amor con Orgo —es obvio que él le ha dado el collar— y por qué el collar lo tiene luego el muñeco de ventrilocuo de Concha, cuando Fénix es ya adulto; además de determinar por qué la canción “Collar de Perlas” suena en dos apariciones de Fénix en sus alucinaciones adultas. El simbolismo del collar de perlas como objeto que revela el sentimiento incestuoso es claro. Quizá tan claro que por eso Jodorowsky lo eliminó, dado su voluntad de no ser demasiado explícito y sí más sutil.

Respecto al mito del incesto, el complejo de Edipo y su relación con la tragedia griega (algo ya tópico en ciertos análisis del cine psicológico, de Hitchcock a Polanski pasando por Buñuel o Lang) Jodorowsky lo ha precisado con meridiana claridad: “Sí es una película muy psicológica. He trabajado durante un montón de años con la terapia, y estudiado los árboles genealógicos. ¡Más que una tragedia griega, es una tragedia psicoanalítica!”. Dado su rechazo a Freud, al que leyó pero no aceptó, cuando emplea el término psicoanalítico, creemos que Jodorowsky se refiere más a Jung, cuyas obras afirma haber leído en su totalidad, y a su otra gran influencia, el célebre psicoanalista alemán Erich Fromm, a quien como ya hemos escrito, conoció y frecuentó en México en la década de 1960. Ben Cobb en su libro fundamental recoge la siguiente frase del cineasta, que nos parece toda una declaración de principios: “*The Holy Mountain* y *El Topo* fueron hechas...con mi cabeza. Más tarde, me realicé en el lenguaje emocional... e hice una película emocional.” Decimos declaración de principios porque, efectivamente, apreciamos en *Santa sangre* un delirio más emocional y, por tanto, más controlado que en su primera trilogía, quizá fruto de una madurez y un reposo resultado de su mayor experiencia vital y familiar (*Fando y lis* la filmó con 38 años, *Santa sangre* la creó al borde de ser sexagenario) y, en todo caso, de una evolución en su pensamiento artístico, más emocional y menos violento. Ciertamente que hay violencia en *Santa*

sangre, pero es una violencia más estudiada, más coherente con un argumento y no tan aleatoria, tan producto de una energía viril descolante (*El topo*). Una violencia que, sin tener ninguna conexión directa, se estaba poniendo de moda en el cine de los Estados Unidos a comienzos de la década de 1990 (p. ej. *Reservoir Dogs*, 1991, de Quentin Tarantino), lo que sin duda tuvo mucho que ver con el éxito de *Santa sangre* en aquel enorme país. De hecho, Jodorowsky relata que el propio Tarantino le contó que para la secuencia de la katana en *Pulp Fiction* (1994), el cineasta angelino se había inspirado en la secuencia de *Santa sangre* en la que Fénix asesina con el sable de samurai al transexual La Santa, rajándole la espalda justo cuando éste se da la vuelta tras haberle golpeado. Tarantino siempre se ha declarado admirador del cine de Jodorowsky y de manera en especial de *Santa sangre*.

La secuencia final, con Fénix levantando los brazos en respuesta a la orden que le da el policía que le apunta con la pistola es de una carga simbólica y metafórica inusitada en este tipo de secuencias, pues en el cine policiaco, en el thriller, cuando levantar los brazos sólo posee un significante: rendición. Aquí no, en esta secuencia final, aún cuando su significante es ciertamente el mismo (levantar los brazos=rendición) su significado profundo es bien diferente: liberación. Liberación de todas las frustraciones acumuladas, de las pesadillas nocturnas, de los traumas de la infancia, de su locura y fantasía, del sometimiento al espíritu de su posesiva madre... Liberación de su propio Yo. De nuevo en el cine de Jodorowsky el símbolo dota a algo que vemos (puede ser un objeto, un animal, un acto, o como aquí, un simple gesto) de una carga profunda de significación que escapa a los criterios racionales o convencionales. Como algo que emana de los más oscuro y enterrado del alma humana. "Sus manos nunca fueron sus manos. Nunca fue él mismo. En el final descubre sus manos. No es importante si le van a meter en la cárcel o no porque es él mismo. Todas las fantasías, todas las locuras se van y él ve la realidad. Su propia realidad, ¿no? No su madre en sus manos, él no es más su padre, no más alucinaciones... Es libre." He aquí la paradoja: su detención es su libertad. Por eso el último plano de Fénix es una sonrisa.

Una de las secuencias más enigmáticas de la película es también una de las más simbólicas, al mismo tiempo que metafóricas. Es la secuencia número trece, en la que un hombre misterioso (que no volverá a salir en escena) detiene a Alma en medio de la calle, cuando ella huye para evitar ser violada, y se arranca su oreja. Jodorowsky ha explicado que es un símbolo de la violación, como ella es sordomuda, cuando coloca la oreja falsa en su boca la viola metafóricamente dándole su oreja⁴, puesto que Alma,

⁴Oreja arrancada que, como manifestación de lo insólito, podría entroncar con la que aparece en el jardín del inicio de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), de David Lynch, enésimo paralelismo entre ambos autores.

en tanto que sorda, representa el alma pura, la virginidad (no por casualidad lleva un camisón blanco): "Ella representa nuestra alma. Nuestra alma en este mundo está como Robinson Crusoe en la isla. Sólo." Respecto a este último paralelismo tampoco es casual, recordemos que la película que a ver Fénix y los niños deficientes van (y que no llegarán a ver) es Robinson Crusoe, de la que vemos un cartel en la pared. Esto demuestra que no hay pie al azar, todo el simbolismo y las metáforas de la película están perfectamente pensadas de antemano, previamente estudiadas y desarrolladas durante años. Sobre esta lucidez del cineasta, la coherencia con su pensamiento y la clarividencia en todo lo expuesto simbólicamente en el film el especialista Jean-Paul Coillard, por su parte, rescata una frase pronunciada por Jodorowsky en Santiago de Chile en 1950, muy pertinente, pues sirve para ilustrar perfectamente el contenido esencial de Santa sangre que estamos describiendo, y también el sentido sangriento-violento de su cine, íntimamente conectado desde un lazo inconsciente con el acaecer poético, tan caro a su arte: "los actos criminales, incluso si son horribles, pueden provocar en nosotros la misma fascinación que los actos poéticos." De ahí la fascinación de Jodorowsky por el crimen, la sangre, el acto violento (germen del acto teatral Pánico, de matriz artaudiano, trasgresor en su voluntad de transformación del individuo, ¿y acaso no es esa la finalidad de la poesía, transformar la consciencia?) y la psique alterada del ser humano. De ahí su interés por la historia real de Goyo Cárdenas, un auténtico ladrón y asesino en serie que dio muerte a unas treinta mujeres, quemó sus cuerpos y los enterró en el jardín de su casa. Más tarde se entregó voluntariamente a la policía y tras ser detenido y juzgado, fue declarado incapacitado e internado en un sanatorio mental. Al parecer cometía todos sus asesinatos movido o guiado por el espíritu de su posesiva madre. Esta idea sirvió a la crítica para asociar a Fénix con el Norman Bates poseído por el espíritu de su madre en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), lo que llevó a algunos a ver la influencia de Alfred Hitchcock en Jodorowsky, cuando lo cierto es que la idea está tomada, casi literalmente de la historia real y no del célebre film de terror del maestro inglés. De hecho Jodorowsky siempre ha afirmado que no le gustan las películas de Hitchcock. Goyo Cárdenas es, por tanto, el inspirador del personaje principal del film: Fénix. Más de una década después Goyo Cárdenas fue puesto en libertad y padecía de amnesia total: se había convertido en otra persona y estaba reinsertado en la sociedad mexicana, hasta el punto de que, en la época en la que lo conoció Jodorowsky, ejercía de periodista y abogado e incluso había escrito algunas novelas. Goyo Cárdenas, felizmente casado y padre de dos hijos, inspiró a Jodorowsky la idea central del film: la redención de un criminal. Algo que sugiere la final de la película (y que, sin embargo, nunca vemos ni esperamos en la conclusión de *Psicosis*). Pero para que exista la redención debemos abandonar el concepto judeocristiano más arraigado en Occidente: el de la culpa. (*"Peut-être que'un jour, la société donnera sa rédemption et nous vivrons dans*

un monde devenu beau. [...] La rédemption existe donc : il n'était plus coupable, c'était un homme normal. Incroyable, non ? Alors, j'ai voulu faire un film sur la rédemption."

El argumento de *Santa sangre*, que es en esencia la historia de Goyo Cárdenas mezclada con numerosos recuerdos de la infancia y juventud del propio Jodorowsky en los circos de Chile, sirve perfectamente a los intereses del cineasta como creador de un cine terapéutico, destinado a sanar a una sociedad enferma. Y para sanar es necesario redimirse colectivamente. La redención es un aspecto clave de la terapia psicomágica que produce el visionado del cine de Jodorowsky, entendido como una extensión terapéutica de la Psicomagia. Jodorowsky lo explica claramente: "En este momento, pensé en la redención. Si un asesino puede olvidar y más parte vivir una vida normal, quizá nuestra sociedad, que es una sociedad criminal, algún día vivirá en un mundo hermoso." Claudio Argento participaba de esta misma visión *jodorowskiana* del perdón y la redención y añadía que incluso el diablo más endemoniado no puede olvidar que alguna vez fue un ángel y que es la sociedad y la familia la que, en ocasiones, corrompen al individuo durante toda su vida. Al productor parece que le gustó mucho esta idea toda vez que utilizó su propia frase como slogan promocional de la película, al menos así consta en sus carteles publicitarios en español (tanto en el de México como en el de España), que reza así: "Siempre hay un momento en el que el diablo puede recordar que fue un ángel". El personaje de Fénix, como el Goyo Cárdenas real, tendrá la opción infrecuente de redimirse y comenzar una nueva vida, en compañía de su verdadero amor, que no es su madre Concha sino Alma, la niña a la que siempre amó convertida ahora en mimo. El final del film no puede ser más optimista, un *happy end* muy sui géneris, pero un *happy end* al fin y al cabo. Y después de ese final, la enigmática cita. Respecto a la cita bíblica, en concreto al "Libro de los Salmos" (143.6, 8) incide en la interpretación *jodorowskiana* de ese texto sagrado como libro terapéutico, tema desarrollado con profusión y rigor muy posteriormente en su voluminoso libro "Evangelios para sanar" (2006). No obstante, su idea de los evangelios y los textos bíblicos y sagrados en general como herramientas terapéuticas ya viene de muy atrás, como podemos ver en la respuesta que dio a Edmundo Domínguez Aragonés en su libro "Tres extraordinarios: Spota, Jodorowsky, El indio Fernández":

"[...] es el análisis de los Evangelios desde mi punto de vista lo que me interesa. Aprendí a analizar los Evangelios desde el punto de vista de Ustreski y Guryev [Ouspensky y Gurdjieff]. Desde ese tipo de movimientos, tomando el evangelio como un desarrollo espiritual el reino de los cielos, pues, sería el cerebro en su total funcionamiento; el Cristo sería desarrollar en nosotros mismos nuestra esencia, por cierto sin límite; darle al ego una amplitud universal. Eso sería para mí el Cristo. Me he metido a fondo en los Evangelios, pero eso no es para mí catolicismo, es nada más llegar a la fuente."

El personaje real de El Santo, célebre luchador de lucha libre

mexicana (considerada la mejor del mundo) es muy popular en la cultura cinematográfica mexicana y, en general, en aquella sociedad. Como ejemplo de subversión del símbolo viril que representa para el tópico macho mexicano El Santo, Jodorowsky invirtió los términos con claro afán provocador y convirtió a El Santo en La Santa, un luchador transexual (interpretado por un transexual real mexicano, S. Rodríguez): "Santo es un personaje popular mexicano, del que la gente no conoce su rostro. La lucha es un deporte muy viril. Yo he creado la Santa, un transexual, una luchadora: ¡transformé ese símbolo viril en símbolo femenino transexual!". El símbolo viril convertido en símbolo femenino transexual, toda una provocación. Esta inversión del sexo es habitual, como hemos visto, en casi toda su filmografía, hay travestís o transexuales en *Fando y Lis*, *El topo* y *The Holy Mountain*. El travestismo, como símbolo visual del ser andrógino, parece muy del gusto del realizador. Por otro lado, otro elemento recurrente es el simbolismo de las barbas y los cabellos. Fénix tiene el aspecto de un barbudo con melenas, muy similar a Jesucristo o al Ladrón que protagoniza el inicio de *The Holy Mountain*, como si Jodorowsky quisiese marcar el matiz místico y trascendente del personaje. Cuando Fénix se afeita la barba y se corta el cabello, inicia su particular iluminación, su consciencia se abre y comienza a comprender, como le ocurría al personaje de *El topo* en la caverna o a los nueve personajes que llegan a la Isla del Loto en *The Holy Mountain* y se cortan cabellos y barbas, los que las tienen. La analogía simbólica es clara.

También hay que asociar a la figura paterna otro símbolo, además del águila (que también aparecerá en el inicio de *The Rainbow Thief*); los cuchillos. Generalmente siempre habíamos creído que el cuchillo, con su hoja brillante y afilada es un símbolo fálico, debido a su forma y al hecho de que penetra en la carne, sin embargo esta idea psicoanalítica no es la más correcta para interpretar su profunda presencia en la película. La respuesta simbólica, tan absolutamente exacta que produce asombro, la encontramos como en otras ocasiones en el "Diccionario de símbolos" de Cirlot, quien lo explica como sigue: "Cuchillo. Símbolo que constituye la inversión de la espada, asociado a ideas de venganza y muerte pero también a las de sacrificio. La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada —inversamente— expone la altura espiritual de su poseedor." Casi una descripción de Orgo, o mejor aún en la mezquina, insana influencia de éste en su hijo Fénix. Por eso el lanzador de cuchillos es el trabajo más idóneo para definir a este personaje alcohólico y viril. Una vez más nada escapa al azar en el cine de Jodorowsky, aun cuando pudiera parecer caótico, todo está pensado y perfectamente calculado para integrarse en un ensamblaje simbólico de un sistema coherente e intercomunicado.

Simbolismo de los nombres:

"Con los años comprendí que el nombre y el apellido encierran programas mentales que son como semillas, de ellos pueden surgir árboles frutales o plantas venenosas." (A. Jodorowsky, *La danza de la realidad*, 2001)

El cineasta da una gran importancia a los nombres, a su simbolismo y significado, creyendo que el nombre de una persona puede condicionar toda su vida, lo mismo que la familia, la educación y la cultura: "Un nombre es un muy poderoso mantra. Tu nombre... dirige tu vida." Veamos, por tanto, el simbolismo de los nombres de los personajes principales de la película, casi todos con profundas connotaciones psicosexuales.

1) Fénix: ave fabulosa, mito antiquísimo que parte de la mitología egipcia. En el Antiguo Egipto se consideraba al ave Fénix un animal sagrado, pues renacía de sus cenizas simbolizando la inmortalidad del alma. El pájaro de fuego, el Fénix como símbolo del alma inmortal se asimiló a la mitología de los antiguos griegos y de ahí a los romanos y a la cultura occidental en general, incluidos los procesos alquímicos medievales.

2) Concha: en lenguaje coloquial en Hispanoamérica (Chile, Argentina, México...) la concha es el nombre vulgar por el que se designa al sexo femenino.

3) Orgo: según Jodorowsky es la versión abreviada de Orgasmo, es decir la obsesión masculina del macho, el sexo o, mejor aún, su culminación.

4) Rubí: es el nombre de la *stripgirl*, la bailarina del espectáculo de variedades; para Fénix es un tesoro, una piedra preciosa (rubí) porque es la reencarnación ensoñada de la Mujer Tatuada, la amante de su padre. El asesinarla es una forma simbólica de asesinar a la amante de su padre y, en cierto modo, al sexo femenino equiparado a un rubí.

5) Alma, el enano Aladino (en referencia al fabuloso mago de la tradición islámica) y el luchador transexual apodado La Santa (el santo es santo y santa, es un ser andrógino esencial para Jodorowsky, carece de sexo, como los ángeles), tienen nombres lo suficientemente explícitos como para no requerir más explicación.

Códigos visuales: cuadro, luz y color

Es importante hablar del simbolismo cromático, del color rojo omnipresente a lo largo de todo el film, el rojo de la sangre, que es símbolo vital y mortuorio al mismo tiempo algo que la crítica ha sabido ver con singular acierto, caso de Jean-Paul Coillard: El hilo rojo está simbolizado por la sangre, omnipresente en Santa sangre, comenzando por el título: los personajes que mueren o son mutilados, las uñas muy rojas, la cereza ofrecida por Fénix a Alma, los vestidos de los amigos, el líquido del estanque de la iglesia, la chica que se llama Rubí. Pérdida de la virginidad, de la inocencia, progresión, éste es un film rojo, sin juego de palabras, simbólico y del que se nutre toda la película." La iluminación de los asesinatos de Concha por Orgo, el suicidio del

propio Orgo, el asesinato de la Mujer Tatuada por Fénix (sin que lleguemos a verle el rostro) o de La Santa también por Fénix (esta vez sabiendo ya que se trata de él, viéndole el rostro) están iluminados por luces verdosas que se tornan rojas intensas, las propias del giallo italiano que el productor Claudio Argento conocía perfectamente de sus trabajos con su hermano Dario, y que también nos remiten al cine de terror italiano de Mario Bava, Lamberto Bava y, sobre todo, a mi juicio (y esto no parece que haya sido advertido por los críticos) por esa maravilla fotografiada por Otto Heller y dirigida por Michael Powell que responde al nombre de *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960); las secuencias de los asesinatos con la púa del trípode están iluminadas de forma muy parecida a los asesinatos de *Santa sangre*, alternando los tonos fríos (negros, verdes y azules) con los cálidos, rojos y anaranjados. La secuencia 27, la de las mujeres resucitadas de sus tumbas, también tiene una iluminación ciertamente notable, pero en este caso con un cambio significativo: colores fríos, azules y negros. El estado mental del personaje ha cambiado, del rojo del asesino al azul del que se siente víctima. Una muestra más de la inteligencia del director a la hora de emplear la paleta cromática con fines psicológicos.

Códigos sintácticos: el montaje

La película se filmó sin grabación de sonido directo, una imposición de Claudio Argento a Jodorowsky en la creencia de que si se doblaba al inglés su éxito comercial sería mayor (y lo cierto es que no se equivocó el productor). Sin embargo, Jodorowsky critica que se dobló en Italia con actores de doblaje italianos hablando en inglés pero imitando el acento mexicano, todo un disparate. Sobre este particular no nos pronunciaremos, pues en nuestro caso sólo hemos visto dos doblajes de *Santa sangre*, el doblaje español (el realizado en España, no el dialectal mexicano) y el doblaje italiano, con la opción de subtítulos en castellano.

Respecto al montaje propiamente dicho, es más convencional que en sus tres películas anteriores, con menos errores voluntarios de *raccord* (pensemos en *Fando y Lis* o *El topo*), muy pocas son las secuencias montadas mediante correspondencias, el montaje tiende más hacia el modelo narrativo que hacia el discursivo o hacia el collage (*El topo*), es decir, observamos pocas yuxtaposiciones de imágenes simbólicas (al menos no tan profusamente como en su primera trilogía) y bastante sintaxis clásica, eso sí, logrando mejor que nunca la estructura poética-musical, en las secuencias con canciones. La combinación entre el montaje sonoro de las canciones y los planos, sin llegar a la maestría de *The Holy Mountain* cuya banda sonora original es un prodigio, parece más elaborada desde un punto de vista formal o racional (calificativo que no implica que *Santa sangre* sea una película racional, sino que mediante un montaje racional aboga por explicar narrativamente y racionalmente "lo irracional de la psique", que es muy diferente).

Técnica cinematográfica y estilo fílmico

La figura estilística del film sigue siendo, como en toda su filmografía anterior (incluyendo la defectuosa *Tusk*), el *travelling*, considerando como más destacados los previos al asesinato de La Santa y los de Fénix con el espíritu de Concha y el enano Aladino en la casa abandonada en donde vive su ensoñación (cf. Bachelard). En este sentido, cabe señalar un ejemplo concreto en el que la técnica cinematográfica y el cambio de estilo fílmico empleada, revelan el talento del director y cómo este cambio sirve para ejemplarizar la importancia del lenguaje cinematográfico para revelar no sólo diferentes estados de ánimo que produce en el espectador o de tensión narrativa (algo que logra con creces) sino también del cambio de punto de vista. Y dirigir debe ser, a nuestro juicio, asumir un punto de vista en el relato. Me estoy refiriendo a la secuencia número 26, la denominada “de terror” que, como cambio tonal, es muy importante por dos motivos muy concretos, que revelan la polivalencia de Jodorowsky como cineasta, algo que sin embargo casi ningún crítico ha señalado como una virtud de su cine:

a) El cambio de punto de vista. Si la casa vista por Fénix parecía limpia y luminosa, la mirada de Alma la revela desvencijada, en ruinas, tétrica. La escenografía y la fotografía puesta al servicio del punto de vista del relato mediante la técnica de cámara subjetiva (antes, con Fénix) y objetiva (ahora, con Alma). Una idea ciertamente innovadora desde el punto de vista espacial, temporal y psicológico. Constatamos así, que todo es una ensoñación o alucinación, que hemos estado viendo lo que Fénix veía. Hasta ahora.

b) El paso al post-expresionismo. Algún plano de los pasillos, previo a que Alma revele el cadáver de Concha en la cama matrimonial, siempre con la cámara algo oblicua (plano expresionista), revelan un cambio del estilo simbólico-impresionista por el de raigambre expresionista, reforzado por la iluminación no naturalista, que incluso nos puede recordar a *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doctor Caligari*, 1919, Robert Wiene) o como indica Coillard (2009, 255) a *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921, Fritz Lang): sólo hay blancos y negros, o azulados y negros, frente a la total falta de colores vivos. Todo un alarde mimético y, como en otras ocasiones señaladas, sincrético.

El uso de la banda sonora como elemento simbólico

La banda sonora en general, y la música en particular (ya sea extradiegética u heterodiegética, la emplea de los dos modos en ésta y en sus otras películas), siempre tiene una importancia decisiva en el cine de Jodorowsky, pues ilustra casi todos los momentos del film. Es rarísimo encontrar alguna secuencia sin música en sus películas, en especial *The Holy Mountain* y *Santa sangre*, las más prolíficas en este sentido. Ya se ha escrito largo y tendido de la excepcional banda sonora de *The Holy Mountain*, pero *Santa sangre*, sin alcanzar tales cotas, no le va a la zaga. No tanto por la música del compositor

norteamericano Simon Boswell (habitual en el cine de terror de Lamberto Baba y de los hermanos Argento), muy eficaz en las escenas terroríficas, casi de manera arquetípica (“Simon Boswell représentait l’archétype de la musique du film d’horreur”, ha dicho Jodorowsky) pero no tanto en las dramáticas, en donde Boswell no parece estar tan dotado o experimentado, sino por la extraordinaria selección de canciones populares mexicanas (mambos, rancheras...) que Jodorowsky incluye con profusión e intención dramática en cada una de las escenas más capitulares, aquellas que dan por finalizado un bloque temático al tiempo que anuncian el siguiente. Basta con que recordemos la docena de canciones mexicanas (algunas de ellas también populares en España y en general en todo el mundo hispánico, mambos, mariachis, rancheras,...) diseminadas estratégicamente a lo largo del film: 1. “Caballo negro”, 2. “Lupita” y 3. “Mambo núm. 8” (todas compuestas por Dámaso Pérez Prado), 4. “Cucurrucucú paloma” (compuesta por Tomás Méndez), 5. “Alejandra” (compuesta por Enrique Mora), 6. “Dónde estás corazón” (compuesta por Luís Martínez Serrano), 7. “Déjame llorar” (compuesta por Alfonso Esparza Oteo), 8. “Marcha Zacatecas” (compuesta por Genaro Codina), 9. “Bésame mucho” (compuesta por Consuelo Velézquez), 10. “No volveré” (compuesta por Esperón y Cortázar), 11. “Las bicicletas” (Luis Magana) y 12. “De este lado de acá” (compuesta por Alonso Jiménez). Y no nos olvidamos de recordar que en la secuencia de la procesión funeral del elefante, Jodorowsky emplea la “Marcha fúnebre”, compuesta por Frédéric Chopin. Todo un alarde de sincretismo musical, como hemos indicado, tan habitual en la música de sus películas como en su propio arte y en su misma vida. Pensemos que por primera vez Jodorowsky no participó en la composición de la música, aunque sí la buscó (“[...] je n’ai pas fait la musique, je l’ai cherchée.”), seleccionó todos los cortes, a través de antiguos discos de vinilo que fue encontrando por las calles mexicanas, en mercados callejeros hasta encontrar lo que más se adecuaba a sus sentimientos respecto de la evolución psicológica de Fénix.

Citas cinéfilas

El 23 de noviembre de 2009 envié a Jodorowsky un cuestionario muy breve. Le escribí: “Me permito hacerte un juego, ya que te he escuchado que eres un jugador, un *flambeur*. Te escribo el nombre de una persona o concepto y tú respondes con una sola palabra, o, a lo sumo, una frase corta. Te llevará menos de diez minutos, pues sería como el automatismo psíquico. Es decir, si alguien escribe Cocteau, yo respondo: poesía y/o polivalencia. Si escriben Hitchcock, respondo suspense. Etc.” Entre el glosario de nombres y conceptos figuraba James Whale y *El hombre invisible*, Jodorowsky respondió con un elocuente y clarificador: “Mi retrato”. En *Santa sangre*, por tanto, en la secuencia explícita de homenaje-cita al film de Whale, *The Invisible Man* (1933), Jodorowsky está haciendo un retrato de sí mismo, lo cual demuestra fehacientemente una vez más

que esta película es la más autobiográfica de su carrera. Pese a las citas explícitas, en las secuencias de mimodrama a *Les Enfants du Paradis* (1945), de Carné, a *El hombre invisible* (1933), de Whale, o *Freaks* (1932), de Tod Browning, así como a *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Hitchcock, en la secuencia del asesinato con el cuchillo de la Mujer Tatuada, al giallo italiano (en las secuencias finales del film), motivada por la presencia de Claudio Argento en la producción..., la principal referencia cinéfila de *Santa sangre* es, como no podía ser de otro modo conocido su argumento, *Las manos de Orlac*. La novela de Maurice Renard (1875-1940) *Les Mains d'Orlac* (1921) ha dado lugar a tres telefilmes y cuatro películas: la versión austriaca muda *Orlacs Hände* (1924), de Robert Wiene, con Conrad Veidt en el papel principal; la primera versión sonora estadounidense *Las manos de Orlac* (*Mad Love*, 1935), dirigida por el cineasta alemán Karl Freund, con fotografía de Gregg Toland e interpretada por el austriaco Peter Lorre (es la versión más popular, en la que Lorre hace del Dr. Gogol y Colin Clive de Stephen Orlac); *Les Mains d'Orlac / The Hands of Orlac* (1962), de Edmond T. Gréville, con Mel Ferrer y Christopher Lee; y el film de serie B norteamericano *Hands of a stranger* (1962), de Newt Arnold, con Paul Lukather. El argumento de la novela y de las cuatro películas gira en torno a cómo el Dr. Gogol logra la transposición de las manos de un asesino llamado Vasseur a las de un pianista, Stephen Orlac, que las ha perdido en un accidente. Pero el pianista comienza a asesinar gente, pues sus manos no le responden, pues mantienen el automatismo psíquico del asesino Vasseur.⁵ Las concomitancias con *Santa sangre* son evidentes, pues Fénix es el trasunto de Orlac y las manos del asesino Vasseur son aquí las de la madre vengativa, Concha, cuyas manos se apoderan psíquicamente de su hijo trastornado. Creemos que en el caso de Jodorowsky la idea es más original que en la novela de Maurice Renard, pues no hay transplante físico, sino únicamente psicológico, motivado éste por la doble condición de asesino y lanzador de cuchillos (arma del crimen) de su padre Orgo y de la pérdida de los brazos de su madre Concha por la mutilación a la que le somete su marido. Las secuelas psicoanalíticas son aquí, además, de índole familiar (recordemos que la llamada Psicogenealogía es una disciplina inventada por Jodorowsky), mientras que en *Las manos de Orlac* son un mero pretexto criminal. El modo en el que Jodorowsky escenifica los movimientos de los brazos de Fénix detrás de su madre sin brazos, Máximo Monteleone (1993) lo ha relacionado con el film de Tim Burton Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands, 1990), filmado en Los Ángeles el mismo año el que se proyectaba *Santa sangre* en dicha ciudad, por lo que la concomitancia o supuesta impronta de Jodorowsky en Burton no nos parece baladí. También apreciamos citas más o menos claras al

⁵ Sustituyendo las manos por los ojos, Alfred Hitchcock preparó en 1960 un proyecto de largometraje que nunca llegaría a rodar, *The Blind Man*, en la que se hace un transplante de los ojos de un asesino a una mujer normal. Las consecuencias terroríficas son fácilmente previsibles, como en la novela de Renard.

inicio de *Birdy* (1984), de Alan Parker, en las secuencias en las que Fénix se cree un águila (un pájaro cualquiera en el film protagonizado por Mathew Modine) y sus posturas en la celda recuerdan a un ave, como en el citado film basado en la novela alegórica de William Wharton. La escena del teatrillo subterráneo de Santa sangre, en cambio podría ser un precedente de escenas similares, extrañas (con enano incluido), que hemos visto en películas posteriores de David Lynch como la serie televisiva *Twin Peaks* (1990) o *Carretera perdida / Lost Highway* (1996).

Respecto a las poderosas escenas nocturnas del entierro de las víctimas en el jardín por parte de Fénix y en la resurrección de dichos cadáveres, cromáticamente muy atractivas (los cuerpos blancos de las muertas vivientes sobre la tierra negra y el fondo oscuro de la noche), Jean-Paul Coillard (2009, 252) también ha visto citas evidentes a *La noche de los muertos vivientes* (que Jodorowsky, recordemos, vio después de filmar *Fando y Lis*) y en general al cine de zombies de George A. Romero, así como a *The Evil Dead II* (conocida como *Terroríficamente muertos* en España), de Sam Raimi, estrenada en 1987 y que Jodorowsky admite haber visionado durante el proceso de reescritura de *Santa sangre*. También podríamos añadir *No profanar el sueño de los muertos* (*Non si deve profanare il sonno dei morti*, 1974, de Jorge Grau), y en general el cine de zombis de EEUU, España e Italia durante las décadas de 1970 y 1980.

Massimo Monteleone establece una curiosa concomitancia que, pese a que habíamos visto ambas películas en numerosas ocasiones, nos había pasado inadvertida. Se refiere el crítico italiano a la similitud argumental entre *Santa sangre* y *Tommy* (1975), la película de Ken Russell que es la filmación de la ópera-rock del grupo británico The Who, uno de los fundadores del género rock. La cita final al “Libro de los Salmos” lo relaciona Monteleone con la más célebre canción de *Tommy* (película y disco), *See Mee, Feel Me*, así como una serie de temas que se repiten entre ambas películas (y en general en todo el cine anterior de Jodorowsky), tales como la búsqueda del Yo interior, la superación de un trauma familiar con consecuencias psicoanalíticas (algo que también está en *El topo*), la violencia barroca del mundo exterior, las alusiones crísticas y bíblicas, como hemos visto, y en general la invocación mística y catártica, casi milagrosa. No creemos, sin embargo, que Jodorowsky se viese influido por el film de Russell y The Who, más bien todo lo contrario. Del mismo modo que en *El topo* señalamos cómo esta película inspiró un disco de Genesis escrito y compuesto por Peter Gabriel, “*The Lamb Lies Down on Broadway*” (29-11-1974), publicado menos de un año antes del estreno de *Tommy* (1975), es probable que el tono y los temas de esta película que estuvo tanto tiempo en cartel en cines londinenses y neoyorquinos en esas mismas fechas, influyese también en The Who. De hecho las músicas y las historias de “*Tommy*” y de “*The Lamb Lies Down on Broadway*” guardan también paralelismos. Sabido es que el cine de Jodorowsky ejerce gran influencia en el

mundo de la música rock y la escena alternativa, además de los citados, The Beatles, Marilyn Manson, Pink Floyd y la música parisina de rock-cabaret, de la que su propio hijo, Adan Jodorowsky, rebautizado con el nombre artístico de Adanowsky, forma parte.

También es clara la referencia, ésta más culta, a la sensacional cinta muda *The Unknown* (1927), en España titulada *Garras humanas*, de Tod Browning, con el gran Lon Chaney en el papel de Alonzo the Armless, un hombre aparentemente sin brazos enamorado de una mujer. Alonzo finge no tener brazos (los sujeta a la espalda con cintos, ocultándolos), para trabajar en un circo. Alonzo es un criminal con una mano con dos pulgares (lo que lo delata, por eso la oculta) que finge ser manco y trabaja en un circo de gitanos como lanzador de cuchillos (obsérvese la analogía con Orgo). Alonzo se enamora de la hija del dueño del circo, Nanon Zanzi (Joan Crawford), a su vez pretendida por el forzado Malabar (Norman Kerry). Cuando el dueño del circo descubre que Alonzo sí tiene brazos (y dos pulgares en la mano que oculta), lo asesina para que no lo delate, pero Nanon sí llega a ver los dos pulgares del asesino. Al saber que puede perder el amor de Nanon, por la fobia de ésta a los brazos, y miedo a ser descubierto, Alonzo decide cortarse uno de los brazos (amputación de extremidad, como en *Santa sangre*) ignorando a su ayudante, el enano cojo (John George; obsérvese que Fénix en *Santa sangre* también tiene un ayudante enano). Sin embargo, no lo servirá para ganarse el amor de la chica y su sacrificio habrá sido en vano, pues ocurre lo inesperado: Manon supera su fobia a los brazos y se enamora de Malabar. Más tarde, cuando en su número circense este forzado está atado a dos caballos que tiran en sentido opuesto, Alonzo trata de manipular el mecanismo para arrancarle los brazos a Malabar, pero en el último segundo su diabólico plan fracasa y al tratar de salvar a Manon para evitar que sea pisoteada por los caballos, Alonzo muere. La interpretación del "Hombre de las Mil Caras" es pura antología del género. Una obra maestra de aquel raro genial que fue Browning, uno de los cineastas predilectos de Jodorowsky (ambos trabajaron en el circo en su juventud), y una de las películas más crueles que se han realizado jamás. Una obra aún más dura e infinitamente más cruel que *Santa sangre*, con la que, sin embargo, guarda un sin fin de paralelismos, desde el ambiente circense, pasando por el crimen, la obsesión, el sacrificio, el simbolismo de los brazos (y su pérdida) hasta la redención final del criminal, en el caso de Alonzo muriendo para salvar a su amada, en el de Fénix siendo detenido por la policía pero recuperando a su amor perdido (Alma) y la libertad psíquica, liberado del espíritu de su madre. Preguntado por Ben Cobb (en 2007) y también Jean-Paul Coillard (2009) a este respecto, Jodorowsky declaró que cuando escribió y filmó *Santa sangre* no conocía *The Unknown*, película que vio con posterioridad a su estreno, y con agrado, por indicaciones de los críticos que le señalaron la concomitancia entre las dos películas. ("When I did this picture... I know Freaks but I didn't know this other picture. It was a real coincidence... Freaks was my influence." "Cuando hice esta película... conocía Freaks pero no conocía esta otra película. Fue realmente una coincidencia. Freaks fue mi influencia." Jodorowsky en: Cobb, 2007, 219) No obstante sabemos que Jodorowsky se quedó asombrado con la similitud entre las dos historias. Lo mismo que nosotros.

4. Interpretación intersubjetiva (hermenéutica, crítica y recepción) de *Santa sangre*

Première en Cannes: *Santa sangre* devolvió a Jodorowsky a la primera fila del cine internacional, siempre minoritario pero apreciado por una minoría intelectual transnacional, una serie de cinéfilos amantes del cine independiente o vanguardista unida a los fans del cine de género, en este caso del género de terror. Así, en mayo de 1989 se proyectó en un preestreno mundial en la 42ª edición del Festival Internacional de Cannes, dentro de la sección "Un Certain Regard". Jodorowsky recuerda que muchos críticos se sorprendieron de su regreso (*Tusk* había permanecido casi invisible por lo que se pensaba que Jodorowsky se había retirado del cine desde *The Holy Mountain*) en Cannes de la mano de un productor italiano no del llamado cine de autor, sino del cine de un género habitualmente considerado por la crítica seria como de segunda categoría, el terror, que además no pasaba por su mejor momento creativo. En su libro "El maestro y las magas" Jodorowsky recuerda la desconfianza de los críticos contrapuesta a su plena confianza en su cine y en concreto en *Santa sangre*, una película cuyo contenido preveía sería una bomba de relojería para él, por lo general, adocenado público.

"En el festival de cine de Cannes, el productor Claudio Argento organizó una rueda de prensa para presentar el proyecto de mi siguiente película, *Santa sangre*. Desde *La montaña sagrada* habían pasado más de diez años. Los periodistas me consideraban un director retirado ya del mundo del cine. Uno de ellos, haciéndose portavoz de sus colegas, me dijo con crueldad: <<¿Cree que va a poder filmar? Usted ya está oxidado>>. Respondí: <<Un cuchillo oxidado tiene doble fuerza: al mismo tiempo que corta, envenena.>>." (Jodorowsky, 289, 2005)

Recepción y crítica: Tras los visionados pertinentes, las críticas a *Santa sangre* fueron, en general, muy positivas, en especial la prensa especializada anglosajona, lo que permitió venderla bien en el mercado internacional, con sucesivos estrenos en distintos países punteros en la distribución cinematográfica: Italia (24-11-1989), Japón (20-01-1990), Estados Unidos (Los Ángeles en 30-03-1990 y en el resto del país el 27-06-1990), México (31-05-1990), Australia (14-09-1990), Alemania (31-01-1991), Suecia (29-03-1991), Holanda (7-06-1991), España (28-06-1991) y Francia (31-03-1993), paradójicamente en su país de adopción tardó casi cuatro años en ver la luz. Ejemplo de este prolongado éxito internacional (que Jodorowsky sólo había alcanzado con *El topo*) es el testimonio recogido por los periodistas italianos Luca M. Palmentari y Gaetano Mistretta para el libro "Spaghetti Nightmares" (Phantasma Books) del productor Claudio Argento, quien en su entrevista con estos autores aclaró que *Santa sangre* es todavía "*one of the most sought-after Italian films on the international market*", es decir "una de las películas posteriormente más buscadas

en el mercado internacional." En una época en la que la industria audiovisual anglosajona (y en especial de Hollywood) atravesaba quizá su mayor desierto creativo (la infértil década de 1980 y su transición hacia los años 1990), la película de Jodorowsky emergió como una rareza transgresora en las salas comerciales de Estados Unidos y Reino Unido. Y la crítica más atenta supo ver este particular.

Por ejemplo el crítico norteamericano Nigel Floyd escribió en la revista *Time Out* (11/18-04-1990): "el multitalentoso director... crea un regreso triunfante con este salvaje cuento poético de asesinato, mutilación y amor materno". Por su parte el británico Derek Malcom escribió en el diario inglés *The Guardian* (12-04-1990): "*Alejandro is back, with a movie that puts Hollywood to shame*" ("*Alejandro ha vuelto, con una película que deja a Hollywood en una vergüenza.*"). Debido a la presencia de lo monstruoso la crítica comparó *Santa sangre* con el cine de Tod Browning, como hemos señalado, y con el de Fellini por la ambientación circense. Lo cierto es que la poesía que extrae Fellini en sus películas de circo (y pienso especialmente en *La Strada*, de 1954, y algunos fragmentos de *Ocho y medio*, 1963) poco tiene que ver, a nuestro juicio, con la visión de ese mundo de payasos y trapeartistas ensoñado por Jodorowsky. Sin embargo Jodorowsky siempre ha considerado a Fellini un genio a imitar y el cineasta de Rimini también admiraba las primeras obras de Jodorowsky, en especial *Fando y Lis* y *El topo*, que había visto en su versiones italianas *Il paese encantato* y *La talpa*, respectivamente. En noviembre de 1989 se estrenó *Sangue santo* en Roma y Jodorowsky relata con ilusión infantil, en el buen sentido de la palabra, su fugaz encuentro con el célebre regista italiano. "Cuando se estrenó *Santa sangre* en Roma, los periodistas me preguntaron cuál era el director de cine que más me había marcado. De inmediato contesté <<¡Fellini! Muy joven, al ver su película *La strada*, comprendí que el cine era un arte y deseé ser director algún día...>> Mis elogios aparecieron en la prensa. Me llamó por teléfono una de las secretarias del maestro. Me dijo que Fellini quería conocerme. Fui invitado a asistir esa noche a la filmación de una escena de *La voce della luna*. Un automóvil pasó a buscarme y me llevó a un extenso terreno baldío en las afueras de la ciudad. Con gran timidez avancé hacia el grupo de técnicos que trabajaba en la penumbra preparándose para colocar los reflectores. Una sombra que me pareció inmensa se dirigió hacia mí con los brazos abiertos. Reconoci a Fellini. Éste, con una gran sonrisa, exclamó: <<¡Jodorowsky!>>. Al borde de las lágrimas, respondí: <<¡Papá!>>. Nos abrazamos. En ese preciso momento comenzó a caer una lluvia torrencial. En medio de un gran desorden, actores, técnicos y nosotros dos corrimos a guarecernos. Luego, perdí al genio de vista. Nunca más lo volví a ver. Pero ese encuentro de dos palabras es uno de los tesoros que guardo en mi memoria."

En España *Santa sangre* se estrenó el 26 de junio de 1991 en Madrid (Multicines Ideal) y el 14 de agosto de ese mismo año en Barcelona (Cine Verdi 1), distribuida por Visa Films SA. Según datos del ICAA la

película fue vista en salas de cine españolas al concluir 1991 por 14.831 espectadores, con una recaudación equivalente a 29.907, 31 € (en euros de 2009). No fue ningún éxito comercial, claro está, pero cumplió con las expectativas de una película mexicano-italiana de bajo presupuesto de un cineasta poco conocido por el gran público y apenas seguido por algunas elites intelectuales en entornos urbanos. La crítica especializada española no le prestó excesiva atención ese verano de 1991, a excepción del sempiterno seguidor del cine de Jodorowsky, Ramón Freixas, que dedicó un amplio análisis titulado “*Santa sangre*. Un cuento hermoso y siniestro” publicado en la excelente revista *Dirigido por...* (núm., 194, septiembre 1991, pp. 50-54) que resumía con precisión en el siguiente párrafo introductorio: “Sorprendió con *El topo*, sedujo con *La montaña sagrada*, se volvió invisible durante seis años, fracasó con *Tusk*, y ahora regresa del limbo cinematográfico con *Santa sangre*, un film curioso, extravagante, hermoso, demente y cruel. Su director, el chileno Alejandro Jodorowsky, frecuentador del teatro, la literatura y el cómic, es una de las personalidades más extrañas, anómalas y ocultas del cine mundial. Tras su feliz retorno con *Santa sangre*, el hecho de haber rodado un nuevo film, *The Rainbow Thief*, con una pasmosa celeridad, ofrece fundadas esperanzas acerca de su continuidad cinematográfica.” (Freixas, 1991, 50) Por desgracia esas fundadas esperanzas no se vieron materializadas y, desde entonces, transcurridos veinte años, Jodorowsky no logró esa continuidad en la industria cinematográfica, con diversos proyectos frustrados. El estudio de Freixas bascula entre la atracción y el rechazo, la loa y la crítica mordaz, el elogio desmesurado y la constatación de los defectos formales de *Santa sangre*, en un ejercicio crítico ambiguo pero no exento de interés. Al fin y al cabo lo que produce el cine de Jodorowsky, y muy en particular *Santa sangre*, incluso entre los espectadores seguidores de su obra, es un cúmulo de sensaciones enfrentadas, desde el amor al horror, las mismas que describen la película y sus estrafalarios personajes. Una opción, en todo caso, voluntariamente elegida por el cineasta.

“*Santa sangre* es un desopilante producto místico-sanguinario-poético, suerte de selectivo *patchwork* de los diferentes ismos que han sacudido su avatar cinematográfico —y literario y teatral y en el cómic— (del surrealismo al esoterismo), animado por sobresalientes alucinaciones y dementes imágenes de pregnante imaginación, y desfavorecido por un endeble guión, como casi siempre en Jodorowsky, amén de mal defendido por los actores. [...] La trama, sinuosa y atiborrada de suculentas digresiones, que a su vez la realzan, es lo de menos. El sentido de la acumulación está muy presente en el film, herencia del gusto personal de Jodorowsky por el exceso, la abundancia. Su construcción narrativa está edificada a partir de la serialización de conjuntos, imágenes y figuras, como acaece en films como *El topo* y *La montaña sagrada*. Su inicio circunspecto pronto adquiere rasgos desmedidos, para dar lugar a un carnaval de contrastes, desordenes morales, perturbaciones de índole tormentosa, imágenes delirantes, que desafían el buen gusto. [...]”

Con el paso de los años, el prestigio del film se mantuvo inalterable:

en el año 2008 la conocida revista londinense *Empire* eligió las quinientas mejores películas de todos los tiempos ("The 500 Greatest Movies of All Time"), entre las que se encontraba *Santa sangre*, en el puesto 476. Apenas había una docena de películas en español, lo que habla de la notoriedad de esta película en el mundo anglosajón (desde luego mayor que en España). Pese a la subjetividad de este tipo de listas, a partir de encuestas a críticos de cine de muy diferente condición y categoría, nos ha parecido pertinente señalarlo, por dos motivos: por la escasa atención que el cine en español en general, y el mexicano en particular (o el italiano de finales de 1980 e inicios de 1990, sumido en una crisis profundísima), reciben en los medios de comunicación anglosajones de ámbito internacional y por ser el único caso que hemos detectado en dicho ámbito el que se elige a *Santa sangre* en detrimento de sus tres primeros films mexicanos, en especial la más popular *El topo*. El texto anónimo aparecido en *Empire* es el siguiente: "Enfermizo, rebuscado y muy, muy sangriento cuento demente de Jodorowsky, acerca de la venganza y furiosos miembros seccionados, que se nutre de una variada inspiración que culmina en un influyente freakshow de película. [...] Veredicto: un saco consciente de miembros seccionados que proviene de películas de horror y thrillers lejanos y ocultos. Asqueroso pero impresionante."

En 2007 uno de los mayores especialistas en la filmografía jodorowskiana, el citado Ben Cobb indicaba, como muchos otros críticos en lengua inglesa, que *Santa sangre* está considerada la obra maestra de Jodorowsky: "*Santa sangre is generally regarded as Jodorowsky's masterpiece.*" (Cobb, 2007, 246), al tiempo que la compara con las filmografías de cineastas tan importantes como David Cronenberg y David Lynch, autores que saben trascender las líneas de fuga del underground mediante la inserción de su visión personal en un género popular (en este caso el terror). La crítica francesa acogió también positivamente la película, aunque lo cierto es que en Francia *Santa sangre* no goza del estatus de obra maestra con el que es considerada en el mundo anglosajón. Si embargo, hay excepciones. Jean-Paul Coillard la considera la mejor de su filmografía, una obra maestra que manifiesta su genio creador y pieza indispensable de la cinematografía mundial:

"Film brillante y magnífico, *Santa sangre* es incontestablemente la obra maestra de Alejandro Jodorowsky, con el cual domina al máximo su arte cinematográfico y hace alumbrar su genio creador. [...] *Freakshow* magnífico, trasladado desde una catedral surrealista a una pared de movimientos desfilando a veinticuatro imágenes por segundo, *Santa sangre* se impone desde sus primeras secuencias como un film esencial de la obra *jodorowskiana*, pero también como un elemento indispensable de la cinematografía mundial."

Todo lo que he sufrido toda mi vida está ahí

Decíamos una película personal. Hasta tal punto que de *Santa Sangre* ha afirmado Jodorowsky: *Tout ce que j'ai souffert toute ma vie est là*. ("Todo lo que he sufrido toda mi vida está ahí." Coillard, 2009, 260). Por último no queremos dejar de señalar la valoración que nos

hizo el cineasta. En un correo electrónico que le envié a Jodorowsky en junio de 2009, la pregunta número seis (de un total de doce) decía lo siguiente: "6. ¿Qué valoras más de *Santa sangre* como película y cuáles son, a tu juicio, sus errores, si es que los tiene? ¿Qué te atrajo tanto de la historia que te motivó volver al cine tras casi una década de ausencia en el medio?" Alejandro Jodorowsky respondió:

"No valoro "partes", un todo es indivisible. No reconozco defectos en *Santa Sangre*. ¿Con qué derecho me hablas de defectos en tu entrevista? ¿Qué deseas? ¿Quieres que haga una escena de falsa y estúpida modestia? Me atrajo en la historia toda la historia, en la que artificialmente se puede distinguir un tema de otro: El colonialismo de los gringos en México, el machismo castrador de mujeres, los abusos que padece un niño por parte de la locura de sus padres, la posible redención de un criminal, etc." (Enviado el 20/06/2009. 17:38)"

Puede parecer el tono airado ("No reconozco defectos en *Santa Sangre*.") pero reconocer defectos en la película, en tanto que summa vital y familiar, sería como reconocer defectos en su propia persona y en su familia, lo que explica su respuesta tan tajante. Respuesta que, por su sinceridad, nos es enormemente útil para considerar *Santa Sangre* una manifestación extrema del cine de autor (y no nos referimos con ello a la *Politique des auteurs cahierista*) en el sentido de que es difícil encontrar en la historia del cine una película que responda tan exactamente a la biografía y al árbol genealógico y familiar de su autor, en tanto que guionista y director de la obra. Lo ha sabido ver muy bien, Andrea Chignoli, restauradora de sus obras maestras mexicanas, pero por circunstancias legales no de este film, quien describe *Santa Sangre* desde una perspectiva psicoanalítica que valida nuestro propio análisis. "Es casi como si esta película fuera la búsqueda psicoanalítica de Jodorowsky y una incursión por su propio árbol genealógico. Una vez más, Jodorowsky desea crear, más que una película, una experiencia transformadora. Pero así como en *El Topo* esta experiencia debería ser transformadora principalmente para el espectador y en *La Montaña Sagrada* para quienes actuaban en el film, en el caso de *Santa Sangre* Jodorowsky está claramente buscando una experiencia transformadora para sí mismo."

Hemos reseñado la importancia familiar y personal de *Santa sangre* en la biografía de Jodorowsky. ¿Estamos ante un punto de partida o un punto de destino, una búsqueda o una culminación? Creemos que, dado que su siguiente film *The Rainbow Thief* era un encargo no escrito por él y con vocación comercial (frustrada), *Santa sangre* puede considerarse, por muchos aspectos ya citados, no sólo la summa de su filmografía simbólica sino su testamento cinematográfico. *Santa sangre* condensa todas las virtudes y defectos del cine de Jodorowsky, supone casi un punto y final (quizá no buscado) en su carrera como cineasta y un inicio en su carrera como sanador, curandero psicológico, terapeuta excepcional y original, un artista convertido en psicólogo o, empleando su propia terminología, <<psicomago>>. La película es como una bisagra doble, cierra una puerta (el cine) y abre otra puerta diferente pero vinculada:

el arte-terapia que suponen la Psicomagia y la Psicogenealogía. Si las algo más de dos décadas transcurridas entre 1967 y 1989/1990 suponen su breve pero intensa incursión en el mundo del cine, las dos décadas que suceden a *Santa sangre*, desde 1990 hasta la actualidad (2013) estarán destinadas a la escritura frenética (cómic, novela, teatro, ensayo, cuentos, poesía, memorias, Tarot, libros de Psicomagia y Psicogenealogía). De ahí la importancia de *Santa sangre* en su biografía filmica, artística y vital.

Tras veintitrés años sin estrenar una película, Jodorowsky regresa este año 2013 con *La danza de la realidad*, primeros capítulos de sus memorias homónimas, trasladadas al cine. La expectación es máxima (y mágica). Será muy interesante y clarificador volver a ver *Santa sangre* en esta magnífica edición en DVD y, acto seguido, acudir al cine a ver su nuevo film. Cedo la palabra a Alejandro J., quien en un correo enviado el día 19 de febrero de 2013, concluyendo ya el montaje de *La danza de la realidad*, me demostraba su entusiasmo por volver a ser lo que nunca ha dejado de ser: un cineasta único, genial y total.

Querido Diego:

Gracias por tu felicitación. Es un placer para mí recibir noticias tuyas. Estoy ya terminado la grabación final de *La Danza*. A fines de la segunda semana de Marzo tendré la primera copia. Haremos una exhibición privada para los productores. Me encantaría que tú estuvieras en esa ocasión. He elaborado el filme con un secreto de alquimista: nadie, excepto los técnicos, ha visto algo de él. Mi curiosidad por saber lo que tú dirás es muy grande: te has formado una certera imagen de mi cine, siento sinceramente que eres tú la persona que más me ha comprendido, sin embargo, no tengo la menor idea de cómo reaccionarás. Tampoco tengo la menor idea de cómo reaccionará un público "normal". He realizado una obra totalmente de acuerdo a lo que hoy soy. Y por eso, quizás te sorprendas de no encontrar lo que encontraste en mis anteriores filmes, *La Danza* no se parece ni a lo que he hecho antes, ni a lo que ningún cineasta ha hecho. Estoy convencido de que es Arte, tal como hoy, a los 84 años, concibo lo que debe ser el Arte. Si lo exhiben en el festival de Cannes, cosa que para los productores (Seydoux y Pathé) es segura, caerá en esa reunión de pingüinos y avestruces emperifolladas, como una roca venida del cosmos. Luché para no poner símbolos, pero creo que se han deslizado muchos, en una forma disimulada. En cada escena di pasos en el vacío, tanto en el contenido como en la forma. Dura dos horas y diez minutos. Ha costado 4 millones y medio de dólares, pero parece haber costado unos ocho o diez. En fin, como ves, estoy entusiasmado. Pero eso no quita que si me he equivocado, será una equivocación elefantiásica. Ojalá pudieras venir a verla. Estoy dispuesto a enviarte un par de boletos de avión para convencerte de mi interés en que la veas.

Un fuerte abrazo:
Alejandro Jodorowsky.

©Del texto: Diego Moldes

