

hosted@

[Comcast® - Sitio Oficial](#)

Ahorra en TV, Teléfono e Internet.
Encuentra Ofertas de Comcast
Aquí!

Comcast.com/es

[Ver Películas Gratis](#)

Clips de películas gratis y Clips Elija
entre cientos de películas!

FilmFanatic.MyWebSearch.com

[Concerto Cristiano](#)

25-26 de Junio en Los Angeles.
Habrá musica & un mensaje
especial.

festivaldeesperanzala.org/Concierto 

CINE MEXPERIMENTAL CINEMA

De la Zona Rosa a la montaña sagrada

Alejandro Jodorowsky y el camarógrafo -ahora director- Rafael Corkidi experimentaron con nuevas formas, como alquimistas de hoy en día, y cultivaron un cine esotérico, que mezclaba las fascinaciones contraculturales con las culturas prehispánicas y las filosofías orientales con elementos estilísticos del barroco y gótico -además de una pizca de pop y psicodelia. Para Jodorowsky los vínculos estrechos con el cine de vanguardia estadounidense eran evidentes. Las fascinaciones por lo oculto de Kenneth Anger, el surrealismo y la etnopoética de Maya Deren, la histeria beat de Robert Frank: todos tienen momentos intersticiales en la obra de Jodorowsky. Pero igual de fuertes, se puede argüir, son un sinfín de influencias, desde el *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud hasta los rasgos viscerales y explícitos de George Bataille, e inclusive los *performance* con cuerpos y formas esculturales de los años sesenta y setenta, como los artistas conceptuales Helio Oiticica y Ligia Clark.

ENSAYO DEL CATÁLOGO

El cine mexperimental
Orígenes dudosos
Adolfo Best Maugard
Al otro lado del Pacífico
Entreacto
Ensayo de un cineasta
El *underground*
Los concursos de
cine experimental
De la Zona Rosa a la
montaña sagrada
No se olvida
Superocheros
Video
Conclusiones
Bibliografía

CALENDARIO DE PRESENTACIONES

CLIPS DE LAS PELICULAS

CRÉDITOS

LINKS

Jodorowsky introdujo al público teatral la anarquía que podía existir en el espacio dramaturgico. Sin fronteras o límites a la imaginación, la estética del Pánico implicaba el acto transgresor o inefable.

Movimiento que celebró el sadismo, el erotismo y lo abyecto, Pánico evolucionó de los estudios franceses de Jodorowsky y de su contacto con los dramaturgos experimentales Eugene Ionesco y Samuel Beckett. Antes de adaptar *Fando y Lis* para su tratamiento cinematográfico,

Jodorowsky produjo la obra de teatro de Fernando Arrabal en la Ciudad de México. Elementos de estrategias de función libre aparecen en la película, incluyendo a los protagonistas contorsionándose y haciendo mímica sobre tumbas en un cementerio, así como la aparición de

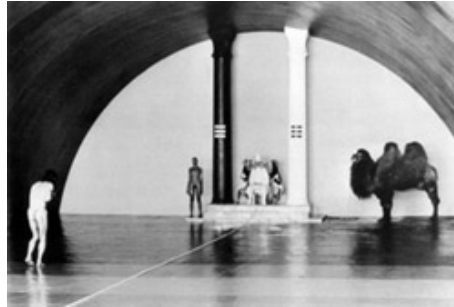
Jodorowsky interpretando a un titiritero que corta las cuerdas de los miembros de los títeres hasta que éstos caen completamente sin vida. En otro episodio

de gestalt teatral, un grupo de jóvenes finamente ataviados bailan despacio entre ruinas arquitectónicas al compás de un piano en llamas. Jodorowsky apareció en televisión unos años después y repitió la destrucción de un piano (*performance à la Fluxus* del artista Rafael Montáñez Ortiz, que radica en EUA).

La primera proyección de *Fando y Lis* (1967) en la Reseña de Acapulco lo enfrentó a la censura y a las autoridades, ya que desecra la narrativa, colocó una actriz casi desnuda extendida sobre una colina de restos de animales muertos, así como escenas de violencia extrema y disforia de géneros -todos estos elementos garantizaban una recepción dura para este experimento cinematográfico. Se dice que tras la proyección estalló un alboroto. La censura limitó la distribución y proyección de la copia y esto se repetiría a lo largo de la carrera del cineasta. No fue hasta la aceptación sorpresiva de *El topo* (1969), por un circuito internacional de películas de medianoche, que Jodorowsky encontró un público grande y deseoso de sus visiones. Elementos de hiperviolencia,



Fando and Lis (1967), Alexandro Jodorowsky



apropiaciones excesivas del *spaghetti western* de Sergio Leone, además de inclusiones patentadas de la poética zen ("Traté de hacer un 'western' pero me salió un 'eastern' ", dijo el cineasta) y el simbolismo surrealista asegurarían que tras su lanzamiento *El topo* fuera una película de culto durante años.

La secuela demasiado ambiciosa de *El topo*, *La montaña sagrada* (1972) -también filmada en México-, incluye una escena temprana que establece la sensibilidad procaz del resto de la película. Una figura tipo Jesús yace en el suelo supurando en sus propios jugos, con la cara cubierta de moscas zumbando. Rescatado de un grupo de muchachos furiosos por un enano sin manos, el Jesús fracturado se encamina a la ciudad, donde encuentra todo tipo de tentaciones y molestias. Al final su viaje lo lleva a la figura central de la película, el alquimista (interpretado por el mismo Jodorowsky). Vía el portal de las torres modernistas de la Ciudad Satélite de Mathias Goeritz, el caminante encuentra el dominio del alquimista con su mezcolanza de signos y símbolos del Tarot, la Cábala, el Corán y las religiones orientales. A petición del alquimista se une a los mensajeros de otros planetas, cada uno implicado en persecuciones peligrosas que van desde el tráfico de armas hasta el arte conceptual, en busca de las luces en la cima de una montaña sagrada.

Con *Santa sangre* (1992) Jodorowsky volvió a la ciudad de México tras un largo exilio en Francia. Su hijo encarna un personaje que se parece mucho al Norman Bates de Alfred Hitchcock; ambos tienen en común la ilusión de resucitar a su madre muerta mediante la fantasía y el travestismo. Como en sus anteriores películas, en *Santa sangre* Jodorowsky involucra una gesta teatral tras otra. Y mientras uno se pregunta cómo pudo crear una escena tan excesiva como el elaborado entierro de un elefante en la loma de una colina (con un elenco completo de cirqueros y una banda

marchando detrás), el director supera todas las expectativas. La mexicanidad y sus signos -corazones sangrantes, la violencia y el fatalismo, en las manos de Jodorowsky libran una batalla de iconos con rituales panteístas y *happenings* contraculturales.

Entre las figuras de la Era de Acuario de la época, Gelsen Gas (Ángel Sánchez Gas), entretejió sus intereses interdisciplinarios de director de teatro, pintor, poeta, escultor, inventor y camarada de Jodorowsky en la producción de su obra magna *Anticlímax* (1969). Como una serie de haikus visuales, los segmentos que conforman el trabajo de Gelsen Gas reflejan el periodo sexualmente cargado y políticamente ardiente de la época. La película en sí queda insertada entre dos escenas que hacen referencia, de manera reflexiva, a la misma película que el público está viendo. Al principio de la cinta, una figura solitaria en medio del desierto desentierra unas latas de película. Éstas surgen como reliquias cubiertas con años de arena y escombros. El título se revela despacio y se lee "Anticlímax", luego la imagen se disuelve al negro. En la última escena, el protagonista sale de un cine cuya marquesina anuncia *Anticlímax*. Tanto psicodélico como sarcástico, Gelsen Gas involucra al público en el desentierro y la proyección de su propio viaje cinematográfico.

Una escena particularmente terrenal recuerda el viaje en el autobús atiborrado de *Subida al cielo* (1951), de Buñuel, ya que Gas revela lo erótico latente en el transporte público. La mirada de un muchacho se desplaza hacia los muslos de una mujer mientras su falda sube lentamente. La pareja de amantes de pelo largo en el autobús despiertan temor y placer en un viejo solitario. Los pasajeros se estrujan por los pasillos y se restriegan frentes y traseros entre sí. Corren perlas de sudor por la frente de un pasajero,



Anticlímax (1969), Gelsen Gas



Anticlímax (1969), Gelsen Gas



Anticlímax (1969), Gelsen Gas

mientras otro chupa con intención una naranja. En esta escena muy controlada comienzan las diversas representaciones del deseo, tanto el realizado como el frustrado, de la película.

El personaje principal, si se trata de distinguir un agente narrativo en esta película poco cohesiva, trabaja como arquitecto y diseñador. En una escena que recuerda *Tiempos modernos* de Chaplin, las nexos del joven diseñador con la industrialización de la ciudad se documentan de manera exagerada. La fábrica que produce sus diseños contiene dispositivos de metal elaborados con dientes, poleas y canalejas que, tras echar vapor y agitarse, expulsan flores artificiales. Otras referencias a la vida cotidiana incluyen comida y música enlatadas, fotocopias que se hacen pasar como originales y un encuentro erótico entre un hombre, una mujer y un abrelatas gigantesco.

La inconformidad abierta se acopla con las referencias de pop deformadas en los trabajos experimentales de los años sesenta y setenta. Un elemento del trabajo de Gas que aparece en aquél de Jodorowsky, así como en *La fórmula secreta* de Gámez, es una apropiación cínica de la sintaxis del consumismo. Gámez transforma la botella de coca en un gotero.

Los superhéroes astronómicos de Jodorowsky en *La montaña sagrada* comercializan la belleza y agresión mediante la promoción de auxiliares cosméticos, juguetes y armas.

Este diluvio de cinismo no sólo fue una respuesta al espectro cada vez más invasivo de la cultura de consumo exportada por los Estados Unidos, sino también al crecimiento de la clase media mexicana. En el transcurso de una década una serie de películas situaron el confort y la complacencia de los privilegiados en riesgo, entre ellos estaba *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel, *Los caifanes* (1966) de Juan Ibáñez, *El fin* (1971) de



Anticlimax (1969), Gelsen Gas

Sergio García y *El perro y la calentura o Conducta* (1973) de Raúl Kamffer.

Aunque Raúl Kamffer comenzó sus años de instrucción con estudios de filosofía, biología, teatro y arquitectura, al final llegó a su máximo interés: el cine. Kamffer estudió cine primero en Italia en el Centro de Cine Experimental. También estuvo involucrado en la pintura y, con su esposa, Leonor Álvarez, incursionó en el mundo del arte, estableciendo varias galerías exitosas en la Zona Rosa a finales de los años cincuenta y vinculándose con artistas mexicanos contemporáneos. Durante la década de los sesenta, Kamffer se volvió parte de la primera generación de cineastas que se graduaron en el CUEC.

Filmado de manera improvisada, con Kamffer cambiando el guión de acuerdo con la inspiración de los actores durante la producción, *El perro y la calentura* resuena con un aire de espontaneidad que, en ocasiones, raya en la imprudencia. El argumento construido de manera libre examina las costumbres sociales y sexuales de una joven pareja burguesa en la ciudad de México. Tras una noche en la ópera, la pareja es inducida a una fiesta psicodélica por un hombre misterioso y su "hija". Mientras las secuencias se vuelven más laberínticas y abstractas, la pareja se encuentra implicada en una relación de sexo y violencia que derrumba su fachada cómoda.

Luc-Toni Kuhn, colaborador frecuente de Kamffer, elaboró una tendencia recurrente en las películas para enfocar el profundo abismo entre "el mundo prehispánico y el europeo".⁴⁰ Conquista y culpabilidad, temas arraigados en generaciones de mexicanos, son centrales en el primer largometraje de Kamffer, *Mictlán o La casa de los que ya no son* (1969). Mientras que lo disyuntivo temporal de *El despojo* de Reynoso sucede en un *flash-forward* giratorio, la escena que rompe la narrativa de *Mictlán* comprende un colapso alucinante del "pasado" y el "presente". La

historia trata sobre la concientización de un joven nacido en una familia aristocrática durante el porfiriato cuando éste llega a respetar y validar las culturas indígenas. Al crear una historia que afirma los elementos mágicos de los rituales indígenas, Kamffer empezó (según Ayala Blanco) una tendencia completa de *nuevo cine*. La alegoría fílmica de Kamffer transpone la historia de la nación en un ciclo de vida. Roger Bartra ha usado y criticado esta metáfora de la evolución, desarrollada originalmente por Ernst Haeckel en sus teorías recapitulacionistas.

La creencia de que el desarrollo del individuo recapitula la evolución de las especies tiene su paralelo en la idea de que las naciones, como la gente, atraviesan un ciclo de vida completo (infancia, juventud, madurez, vejez y muerte). Las ideas de Jung sobre el inconsciente colectivo y los arquetipos son también una expresión de este paralelismo.⁴¹

En *Mictlán*, Santiago, el personaje principal, atraviesa la muerte y renacimiento de un "guerrero noble" tras haber tomado el peyote que le da una curandera.

La obra colectiva de Kamffer con el Grupo Yolteotl, *Parto solar cinco* (1979), tiene un impulso marxista y neoindigenista. Rodada con un equipo de diez cineastas, la película episódica trata las versiones modernizadas de las cinco fases (o soles) de la creación azteca. Kamffer comentó que los intereses esquizofrénicos de aquellos involucrados, ideas que van desde la simbología hindú hasta la crítica política marxista y la terrenalidad de la nueva era, produjeron tensiones entre la visión unificadora de las inflexiones artísticas individuales y las colectivas. Ofreciendo una apreciación ambigua de la película, Kamffer dijo: "*Parto solar* es collage: están mezclados el papel, el oro, el vidrio molido y ácidos".⁴² Esto es menos exitoso como un esfuerzo colectivo que sus anteriores películas sobre el

movimiento estudiantil de 1968.

40Armando Partida Tayzan, p. 139.

41Roger Bartra, p. 7.

42Entrevista de *Imágenes*, citado en Armando Partida Tayzan, p. 158.

Preguntas, quejas, dudas? - email cybermaestra@mexperimental.org
©1998 Mexperimental Cinema / Cine Mexperimental [Used Cars for Sale in US](#)