

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades

Humor y comicidad en
Ópera pánica de
Alejandro Jodorowsky

Trabajo fin de Máster presentado por: Ramiro Aulestia Páez
Titulación: Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro
Línea de investigación: Análisis de la dramaturgia
Director/a: María Bastianes

Quito
[26 de jul. de 17]
Firmado por:

CATEGORÍA TESAURO: Lengua y literatura

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido, por un lado, el sentimiento de lo serio y, por otro, el de la risa. Porque ha perdido el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa. Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 45

RESUMEN

En el presente estudio se analiza los conceptos y mecanismos de humor y comedia utilizados en el texto dramático de *Ópera pánica (cabaret trágico)* escrita por el autor chileno Alejandro Jodorowsky. Basándose en los conceptos aportados por *La risa: Ensayo sobre el significado de la comicidad* de Henri Bergson, se reflexiona sobre los personajes y las situaciones cómico-humorísticas relacionándolas con la teoría y la praxis del Teatro pánico y del Arte para sanar, marco en el cual Jodorowsky ha fundamentado su polifacética obra de más de cinco décadas.

ABSTRACT

The current study analyze the concepts and mechanisms of humour & comedy used in the Alejandro Jodorowsky's text: *Opera Pánica (cabaret trágico)*. The analysis is based on the *Laughter. An Essay on The Meaning of The Comic* of Henri Bergson where the author reflects about humours situations and characters, relating it to the theory behind *Teatro Pánico* and the *healing art* theory in which Jodorowsky has built his eclectic work over five decades.

Palabras clave: humor, lo cómico, *Ópera pánica*, teatro pánico, Arte para sanar, Alejandro Jodorowsky, payasos y augustos.

Keywords: Humour, farce, *Opera pánica*, Panic theater, Healing art, Alejandro Jodorowsky, auguste-clowns.

SUMARIO

1. Introducción.....	5
1.1 Estado de la cuestión	7
1.2 Metodología	7
2. Panorámica de lo risible: precisiones conceptuales.....	9
2.1 Henri Bergson: la risa como mecanización de la vida.....	11
2.1.1 Mecanismos cómicos según Henri Bergson.....	12
3. Alejandro Jodorowsky: payaso místico.....	15
3.1 El circo: metáfora pánica de la civilización.....	15
3.2 Humor y psicomagia.....	18
3.3. Las doce deformaciones: tipología cómica de los augustos.....	20
4. La comicidad en la <i>Ópera pánica (Cabaret trágico)</i>	23
4.1 Breve análisis dramático.....	23
4.2 Comicidad de los personajes.....	26
4.2.1 Los augustos.....	28
4.2.1.1 Augustos intelectuales.....	28
4.2.1.2 Augustos emocionales.....	30
4.2.1.3 Augustos sexual-creativos.....	32
4.2.1.4 Augustos materiales.....	33
4.2.2 Los payasos.....	36
4.3 Comicidad de las situaciones.....	41
4.3.1 Repetición de secuencias.....	41
4.3.2 Repetición de dos terquedades y comedia interior.....	43
4.3.3 Círculos viciosos.....	44
4.3.4 Inversiones.....	45
4.3.5 Manipulación.....	46
4.3.6 Interferencia de series independientes.....	47
4.3.7 Inclasificables.....	47
5. Conclusiones.....	47
6. Bibliografía.....	51

1. INTRODUCCIÓN

Alejandro Jodorowsky, artista polifacético, mimo, actor, director teatral, cineasta, novelista, poeta, guionista de cómics, *psicochamán*, embaucador, payaso sagrado: dramaturgo. Jodorowsky ha experimentado a la manera de un adicto con todas las artes. El joven rebelde, empeñado en romper las convenciones artísticas, siempre estuvo tras los pasos de maestros artísticos y espirituales que le permitieran expandir su conciencia. Empero, fue la muerte de su hijo Theo (1995) la lección vital que reorientaría su prolífica creación vanguardista hacia un arte terapéutico, *el arte para sanar* (Garratt, 2016).

Diversos hitos ratifican al teatro como uno de los pilares de su obra. En Chile, su país de origen, se dedicó al teatro de marionetas (1948-1953) hasta que la búsqueda de nuevos referentes teatrales lo llevó a Francia. Una vez ahí formó parte del elenco del Marcel Marceau y precisamente en una de las giras de la compañía, Jodorowsky se afincó en México donde lo esperaba una exitosa y polémica carrera como director teatral (1960-1972) (Jodorowsky, 2001a). Sus puestas en escena sacudieron la tradicional escena mexicana con obras como *Final de partida* de Beckett (1960), *Las sillas* (1960), *La lección* (1960) de Ionesco y *La sonata de los espectros* (1961) de Strindberg. Habiendo llegado a los límites del teatro de vanguardia pasó a la puesta en escena *efímeros*¹, en los que se recuperó el «carácter ceremonial y primitivo del teatro como reacción a las formas de tendencia realista» (Del-Río Reyes, 1999, p.64).

Aunque el estreno de *Fando y Lis* (1967), su primera película, marcó el abandono paulatino de los escenarios, la potencialidad del acto teatral sería integrada dentro de su posterior teoría terapéutica. Es interesante reparar no solo en la teatralidad del acto sanador, sino también en aquella que Jodorowsky (2006) atribuye a los problemas que padece una persona enferma, puesto que a su juicio «La enfermedad es una comedia de peticiones» (p. 227) y la sanación consiste en recuperar la alegría de vivir.

¹ El llamado efímero pánico es un «Espectáculo sin texto escrito sino improvisado (...) que no podía repetirse» (Del-Río Reyes, 1999, p. 55) por el tipo de objetos y materiales utilizados en el mismo como huevos, crema de afeitar, tortillas, etc. La acción podía incluir a músicos, poetas, actores, bailarines e incluso prostitutas (Decker, 2015). El efímero pánico se relaciona con la recuperación del sentido ceremonial del teatro que propugnó Artaud, propone un acto que escapa a la mimesis y la representación para acercarse al «mundo real» (Del-Río Reyes, 1999). Según Jodorowsky, «El ex actor, hombre pánico, no actúa en una representación y ha eliminado totalmente el personaje (...) intenta alcanzar a la persona que está siendo» (2006, p. 49).

El territorio de nuestro estudio se sitúa en la relación tripartita que existiría entre el teatro, la sanación y una de las manifestaciones de esa alegría, a saber, la capacidad de reír. Al igual que el teatro, el humor parece ser otro eje del decurso vital y artístico de Jodorowsky. Se puede responsabilizar al poeta Nicanor Parra de su interés por lo cómico, pues fue él quien le develó una curiosa cita atribuida al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein: «La risa y el saber se confunden» (Guerrero y Bou, 2010, p. 17)². A través de esta sentencia, Jodorowsky abrió otro camino de pesquisa derivó muchos años después en la publicación de *La sabiduría de los chistes* (1998)³, una colección de historias iniciáticas que vinculan de forma inseparable sanación, sabiduría y humor.

Su actual fama mediática de *psicomago* y el reconocimiento como cineasta de culto por parte de la academia han relegado su reciente creación dramática a un lugar periférico. En 2007, Jodorowsky publica *Teatro sin fin*, texto que reúne «tragedias, comedias y mimodramas». Es precisamente este subtítulo una de las razones que motivan el presente trabajo, pues si lo trágico designa lo infausto y lo hondamente desgraciado ¿cómo podría escribir tragedias alguien que considera el humor como una herramienta de sanación? ¿cómo puede lo trágico vincularse de forma coherente con un arte terapéutico?

Este contrasentido se hace más patente aún en el título del primer texto dramático de la obra citada —*Ópera pánica (cabaret trágico)*— a la cual dirigiremos nuestra atención a lo largo de esta investigación. La lectura del texto arroja claramente su intención cómica no solo porque, a confesión del autor, se fundamenta en sus reminiscencias de los payasos chilenos (Jodorowsky, 2007a), sino porque la presencia de situaciones que varían entre lo absurdo y lo ridículo así lo confirma. La alusión a lo trágico flota como un enigma, no obstante, es plausible que deba entrelazarse, de alguna forma, con la propuesta cómica que involucra tanto a los personajes como a las situaciones presentadas en el texto.

Lo dicho nos permite apuntalar dos objetivos fundamentales de investigación. El primero consiste en identificar cuáles son los mecanismos cómicos y humorísticos aplicados por Jodorowsky en la configuración de personajes y situaciones. El segundo,

² Más allá del eventual vínculo con el pensamiento de Wittgenstein, lo cierto es que la frase «La risa y el saber se confunden» forma parte de un poema de Parra denominado *Lo que el difunto dijo de sí mismo* (1983, p. 94).

³ Conocemos la existencia de la obra, empero, no hemos podido consultarla de manera directa. Este vacío deja una tarea pendiente para nuestra investigación futura.

pretende desentrañar el sentido de lo trágico y lo cómico en *Ópera pánica* y, el tercero, apunta a revelar cómo dicho sentido podría integrarse en el marco conceptual del arte terapéutico.

1.1 Estado de la cuestión

La búsqueda de material bibliográfico revela el interés de la academia por la obra filmica de Jodorowsky, especialmente por *El topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973). Así lo demuestran, entre otros, los estudios desarrollados por Moldes (2012), Lindstrom (2013), Mancilla (2015) y Gavriła (2016). Encontramos también indagaciones sobre su obra narrativa y poética como las realizadas por Cisternas (2012 y 2014) y, por otro lado, algunas relacionadas con un enfoque crítico respecto de sus prácticas terapéuticas como las de García (2011) y Zúñiga (2010).

En cuanto al teatro, la reflexión se concentra en el periodo mexicano, es decir, en el tiempo de gestación de la teoría pánica, mediante la cual Jodorowsky fundamentó filosóficamente su creación durante los años sesenta. En esta dirección destacan ciertos artículos como los de Bancroft (1982), Del-Río Reyes (1999) y Decker (2015). Además, Ganzerla (2011) realiza un trabajo de mayor alcance alrededor del efímero pánico y su relación con el performance. Diríamos que este tipo de acercamiento se refiere exclusivamente al joven director teatral influenciado por las vanguardias artísticas y al que José A. Sánchez (2013, p. 23) se refiere como uno de los precursores del pos-drama. No obstante, no hemos encontrado, ni un solo estudio que se haya concentrado sobre su obra dramática reciente y mucho menos sobre *Ópera pánica*.

Adicionalmente, el trabajo artístico de Jodorowsky ha sido estudiado desde múltiples perspectivas: desde la influencia de los símbolos de distintas tradiciones esotéricas hasta el rastreo de su origen judío dentro de su producción literaria. No obstante, creemos que ningún estudio ha dado relevancia al humor como pilar de su pensamiento artístico-terapéutico. Por estas razones, creemos que el nuestro es un trabajo pionero en el seguimiento de la obra de este artista y que podrá generar a futuro investigaciones de mayor calado.

1.2 Metodología:

Pese a que *Ópera pánica* ha motivado varias puestas en escena en la última década alrededor del mundo, no resulta baladí precisar que nuestra atención se dirigirá exclusivamente al texto dramático-literario.

Dentro del amplio abanico de intelectuales que han hablado sobre el humor y lo cómico, hemos escogido a Henri Bergson (y su ensayo *La risa*) como enfoque teórico para el análisis de *Ópera pánica*. Bergson nos ofrece la ventaja de una precisa categorización de los mecanismos cómicos expresada en un inventario de técnicas útiles para sustentar la comicidad de las formas, del movimiento, de las palabras, de las situaciones y de los personajes. Por tratarse de un texto dramático, este estudio se concentrará en la poética cómica desarrollada tanto en situaciones como en personajes. Podría abordarse también la comicidad verbal, sin embargo, tal intento rebasaría con mucho las dimensiones previstas para este trabajo y opacaría la interpenetración de lo cómico y lo trágico que subyace al enfrentamiento de los personajes con las circunstancias que los rodean.

Bergson analiza las estrategias dramatúrgicas aplicadas por Molière en sus distintas obras y encuentra un repertorio de técnicas que le sirven para justificar la hipótesis de que la esencia de lo cómico consiste en la «mecanización de la vida». Nosotros pretendemos colocar la lupa de la teoría bergsoniana en la construcción de las situaciones y los personajes de *Ópera pánica* y determinar cómo la dualidad cómico/trágico se inserta en el paradigma del arte para sanar.

En el segunda parte, ofreceremos una mirada panorámica de los principales enfoques teóricos que ha recibido lo risible y sus manifestaciones a lo largo de la historia de Occidente. Revisaremos brevemente los conceptos básicos de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud para luego profundizar en los postulados de Henri Bergson. Nos detendremos en su propuesta de mecanismos cómicos, los mismos que servirán como herramientas de disección de *Ópera pánica*.

En el tercera parte, realizamos un recorrido por lo cómico, el humor y la risa en la trayectoria de Alejandro Jodorowsky. Nos adentraremos en la teoría del teatro pánico, en la que hemos hallado los primeros indicios del *arte para sanar*. Hablaremos también de la *psicomagia*, técnica que vincula de forma directa teatro y sanación y, finalmente, estableceremos una tipología de caracteres (¿cómicos? ¿trágicos?) –proveniente de su investigación terapéutica– en la que, creemos, se fundamenta la construcción de los personajes de *Ópera pánica*.

Finalmente, la cuarta parte se concentra en el desmontaje dramatúrgico de *Ópera pánica* tanto en sus aspectos generales como en su particularidad cómica. Analizaremos la comicidad de los personajes y su vinculación con la tipología esbozada en la tercera parte. Rastreamos, asimismo, las técnicas cómicas que operan

en las situaciones y que muestran, como lo preveía Bergson, lo mecánico al interior de lo vivo. Con las pistas recogidas, estaremos en condiciones de delinear los rasgos esenciales del nexo entre lo cómico, lo trágico y la sanación.

2. Panorámica de lo risible: precisiones conceptuales

A Bergson le llamaba la atención que la filosofía no se haya preocupado adecuadamente de lo risible (Bergson, 1986, p. 12). Lo cierto es que, suficientes o no, los estudios acerca de la risa se extienden desde los inicios de la filosofía occidental hasta el siglo XX. Así lo confirma Sigmund Freud quien afirma que «El humor (...) se ha atraído el especial favor de toda una serie de pensadores» (Freud, 2006, p.1162). Sin embargo, quizá por la suposición de Bergson (1986) de que la risa se sustrae a una comprensión filosófica, la tarea de consensuar un marco conceptual sobre este tema se ha encontrado con numerosos obstáculos. De hecho ¿en que se diferencian lo cómico, el humor, la comedia y lo ridículo como manifestaciones de la risa?

Pese a la variedad de perspectivas y el caos terminológico que arroja una revisión somera de sus enfoques (Sosa, 2007, p. 169), se suele clasificar las teorías de la risa en tres grupos: teorías de la descarga, teorías de la superioridad y teorías de la incongruencia (Martin, 2007, p. 31-55).

Las premisas de la teoría de la descarga se encuentran en el pensamiento aristotélico, específicamente, en la creencia de que el alma «se caracteriza por tener pasiones que luchan por liberarse» (Sosa 2007, p.178). Tal liberación sería el principal cometido de la tragedia y la comedia que, a través de la representación teatral, purifican el alma del espectador. En este sentido, la risa —como efecto de la comedia— produciría la catarsis de aquello perturba la salud del alma. Esta línea de pensamiento sería recogida en sus puntos esenciales por Sigmund Freud, pues a su parecer, la risa tiene la función de liberar un exceso de energía nerviosa (Martin, 2007, p.33).

Las teorías de la superioridad afirman, por su parte, que la risa surge como manifestación de superioridad de un ser humano hacia otro. Sus orígenes se retrotraen a Platón quien descartó la risa por nacer de la contemplación de la ignorancia ajena que sume, a quien la padece, en el ridículo (Hernández, 1999, párr. 4). El sentimiento de superioridad estaría mezclado con el dolor ajeno (Hernández, 1999) lo cual provocará siempre una reacción violenta (Sosa, 2007, p. 179).

Al definir la comedia como «retrato de los peores», Aristóteles (2013, p. 20) también se ocupó de relación entre la superioridad y la risa, no obstante, deslindó lo risible y el vicio cómico de la voluntad de causar dolor. Desde su perspectiva, lo risible estaba asimilado a lo feo y, por tanto, quedaba circunscrito a la estética. Más tarde, la filosofía medieval desplazó el vicio cómico hacia el territorio moral y lo desvinculó de su carácter indoloro. Por ejemplo, en el siglo XII, Averroes, definió la poesía cómica como arte de la censura (Bobes, 1997, p. 12), lo cual implicaba la existencia de un censor —superior— capaz de infligir un castigo moral a aquellos —inferiores— que encarnaren el vicio cómico en la vida real.

Henri Bergson (1859-1941) es el representante más conspicuo de la teoría de la superioridad. Su hipótesis concibe la risa como un mecanismo, gracias al cual, la sociedad castiga y corrige la desviación del comportamiento convencionalmente aceptado (Sosa, 2007, p. 179). En otras palabras, el colectivo social reivindica mediante la risa su superioridad contra aquel que amenaza su existencia.

Finalmente, el mayor exponente de la teoría de la incongruencia es Arthur Schopenhauer. Su tesis afirma que la risa proviene del desajuste entre el concepto y la cosa pensada o, lo que es lo mismo, entre la razón y la intuición sensible (Sosa, 2007). La risa será más intensa cuanto más incompatible, paradójico y sorpresivo sea este desajuste. Como asevera Sosa. «El concepto de incongruencia remite justamente a una situación en la que la comprensión de una relación visible secuencial es esperada, y en cambio, ocurre algo inesperado» (2007, p.180).

A partir del siglo XX, las reflexiones de Freud y Bergson se constituyeron en referentes obligados de toda investigación —«cualquiera sea la perspectiva o disciplina adoptada»— (Torres Sánchez, 1997, p. 436)– que abordara el humor y lo cómico. Uno de los aportes de Freud en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) radica en la delimitación conceptual de lo chistoso, lo cómico y lo humorístico, según el tipo de placer que provocan. El placer del chiste emana del «gasto de inhibición ahorrado, el de la comicidad del *gasto de representación ahorrado*, y el del humor, del *gasto de sentimiento ahorrado*» (Freud, 2006, p.1167). Los alcances de nuestra investigación nos imponen una profundización del sentido de lo cómico y lo humorístico, razón por la cual, omitiremos una explicación exhaustiva sobre el chiste.

Según Freud, lo cómico se descubre involuntariamente en las otras personas, en nosotros mismos o —por una suerte de personificación— también en animales u

objetos inanimados. Encontramos lo cómico en los movimientos, formas, acciones y rasgos físicos pero también en las cualidades morales (Freud, 2006, p. 1137). La risa cómica proviene de la comparación de nuestros actos con los de otra persona, comparación que evidencia un excesivo gasto de movimiento, un insuficiente gasto intelectual o un sometimiento involuntario a las funciones somáticas en la persona observada. Ya sea por exceso o insuficiencia, el observador percibe una diferencia respecto de la idea (representación) con que se asocia el movimiento o el razonamiento correctamente hecho. Es aquí donde nace lo cómico: si una parte de la energía psíquica que habitualmente asociamos con esa representación no llega a ser utilizada, esta se libera de forma placentera a través de la risa.

En lo que se refiere al humor, Freud sentencia:

El humor es (...) un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos. (...) la persona sobre la que recae el daño, el dolor, etc., puede conseguir placer humorístico, mientras que los extraños rien sintiendo placer cómico (...) (2006, p. 1162).

El humor se relaciona con una «grandeza de ánimo» del sujeto cuya actitud inhibe, en quien observa, la compasión correspondiente. El gasto de compasión que estábamos dispuestos a realizar se hace inútil y se descarga a través de la risa. El humor puede conseguirse a costa de distintas fuentes de displacer como el disgusto, el dolor, el enternecimiento, lo cruel, lo horrible, lo repugnante, etc.

2.1 Henri Bergson: la risa como mecanización de la vida

En 1900 Bergson publica su ensayo *La Risa*. En él critica las definiciones abstractas que no logran explicar por qué lo cómico nos hace reír. Considera que lo cómico es un fenómeno vivo y que, como tal, escapa a una definición teórica. En otros términos, la risa puede ser observada mas no definida. El escrutinio que realiza Bergson arroja tres características de lo cómico:

- a. No se puede producir por fuera de lo humano.
- b. La risa supone la anestesia temporal de la emoción, se dirige a la inteligencia pura.
- c. Implica una asociación y complicidad con otros seres reales o imaginarios.

A diferencia de Aristóteles, este enfoque asocia lo cómico más a la *rigidez* que a la fealdad y, por consiguiente, lo opone más a la gracia que a la belleza (Bersgon, 1985, p. 19). La risa nace por una distracción del sujeto que lo somete a un estado de

rigidez, automatismo u obstinación que contradice las leyes —reales o imaginarias— del natural movimiento de la vida. Si esta rigidez se traslada al cuerpo (v.g. como una deformidad) o al espíritu (como una idea fija) o la personalidad (como un vicio) se desata la risa de la sociedad.

La rigidez aspira, sin conseguirlo, a imitar la vida. El desenmascaramiento de su torpeza supone el nacimiento de una risa que funciona como instrumento de corrección y represión de conductas amenazantes a la «normalidad». Bergson establece una fórmula aplicable a lo «cómico puro» en estos términos:

Toda *rigidez* del carácter, toda *rigidez* del espíritu y aun del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adornece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera (1985, p. 17).

En opinión de Freud, la tesis de la mecanización de la vida bien puede ser otro ejemplo de las teorías de la superioridad pues lo cómico ocurre también por degradación de lo animado a lo inanimado (Freud, 2006).

2.1.1 Mecanismos cómicos según Henri Bergson

Bergson distingue lo cómico según aparezca en el movimiento (comicidad del movimiento), la fisonomía (comicidad de las formas), la palabra (comicidad verbal), la personalidad (comicidad de los caracteres y personajes) y las circunstancias (comicidad de las situaciones). Estos territorios de comicidad se rigen por una ley general según la que «Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico» (Bergson, 1985, p. 31).

Tanto la comicidad de los caracteres como aquella referida a las situaciones se vinculan de forma directa con los objetivos de este trabajo (cfr. 1) por lo que pasaremos a anotar sus características primordiales

La comicidad de situación tiene su referente en la relación del ser humano con el mundo exterior (Freud, 2006, p. 1142). Lo cómico sucede cuando las circunstancias determinan de manera absoluta el comportamiento del individuo convirtiéndolo en una suerte de títere. Las necesidades fisiológicas o las convenciones de la vida social constituyen territorios favorables para el florecimiento de una comicidad situacional.

Si bien lo cómico pertenece a la vida, Bergson asegura que es en la comedia como género de ficción donde mejor se observa el uso intencionado de técnicas para crear una situación cómica (Bergson, 1985). En *La Risa* se mencionan los siguientes mecanismos para hacerlo (p. 31-49):

a. Resorte: a la manera de los muñequitos que salen de su caja con un botón, la técnica del resorte supone la lucha entre dos terquedades. Se puede utilizar este medio dentro de la comicidad de movimiento pero también puede aludir a una suerte de resorte moral, una idea, una fuerza que se obstina y otra que se empeña en combatirla.

b. Manipulación: aunque Bergson no utiliza la palabra «manipulación», nos hemos permitido interpretar de esta forma aquello que él denomina *el fantoche de hilos*. Esta imagen le sirve para examinar aquel procedimiento cómico en el que los personajes parecen estar manejados por algo o por alguien. Los hechos exteriores imponen sobre la persona/personaje una fuerza desconocida que los maneja a voluntad como si se divertiera a sus expensas. Esa fuerza también puede hacerse corpórea en un personaje que actúa como una máquina de engaños. Lo cómico niega a la persona la posibilidad de elegir, cae por distracción, no por voluntad.

c. Repetición de situaciones: se reiteran mecánicamente una combinación de circunstancias irrumpiendo en el normal desarrollo de la vida. Existe la posibilidad de que la repetición de una situación dada involucre a distintos personajes cada vez pero estos cumplirán las mismas funciones como si un orden matemático los dominara.

d. Bola de nieve: una pequeña causa desencadena un efecto inesperado y absolutamente desproporcionado. La comicidad se incrementa cuando los efectos suscitados son reversibles, o sea, cuando el mecanismo determina que todo vuelva a su origen delineando un círculo vicioso.

e. Inversión: los personajes inician en determinados roles pero estos se invierten en el transcurso de la situación. La imagen del «mundo al revés» ilustra muy bien el funcionamiento de este mecanismo.

f. Interferencia de series independientes: es la técnica más compleja debido a la cantidad de formas particulares que adopta. Bergson anota el equívoco cómico dentro de este mecanismo. El equívoco aparece cuando una situación puede interpretarse simultáneamente en dos sentidos: uno, el posible, aquel que los involucrados en la situación interpretan y dos, el real, aquel que los observadores conocen por una cantidad de detalles informativos inaccesibles para los primeros. El equívoco solo es cómico si forma parte de una interferencia de series independientes que, una vez

cruzadas, causan la sensación de desarmonía o descontextualización de una respecto a la otra.

Por otro lado, la coincidencia parcial de dos sistemas de hechos independientes es otro caso particular de interferencia. Por ejemplo, la inserción de un personaje de una historia en otra, la convergencia de hechos del pasado en el presente, la inserción un ritual de una clase social en otra, etc. La interferencia es compatible con la tesis general de lo cómico, por cuanto, la transferencia de elementos de un sistema a otro evoca la imagen de un mecanismo de piezas intercambiables (Bergson, 1985).

Por su parte, Bergson afirma que la *comicidad de los caracteres* procede de un aislamiento del individuo interpretado como peligroso para el colectivo. No se trata, sin embargo, de un peligro moral, por el contrario, el vicio cómico bien podría originarse en la defensa de una virtud. Por consiguiente, el efecto cómico del carácter dependería más de la *insociabilidad* que de la *inmoralidad* (Bergson, 1985). El personaje cómico sufre además del *aislamiento* de una emoción o deseo que lo separa del resto de su ser, transformándose en una obsesión que se apropia de su conducta. La reducción del carácter a este rasgo sobresaliente del vicio lleva a Bergson a aseverar que el personaje cómico es siempre un personaje tipo (Bergson, 1985, p. 53).

Adicionalmente, para que el vicio cómico neutralice la posibilidad de que el público lo tome en serio, el dramaturgo deberá distraer su atención hacia sus gestos, movimientos o palabras en lugar de dirigirla hacia los actos del personaje. El gesto, en este caso, nos muestra tan solo una parte, no la totalidad del alma. El personaje cómico ignora su propio vicio y solamente se hace consciente de él a través de la risa de la sociedad. Así pues, *insociabilidad* del personaje e *insensibilidad* del espectador conforman los elementos de la fórmula de la comedia (Bergson, 1985).

Los artificios reconocidos por Bergson en este tipo de comicidad son (p. 51-69):

a. Disfraz: se produce mediante un contraste entre la envoltura y el objeto, entre la apariencia y la persona, etc. De la sensación de artificialidad yuxtapuesta a la naturaleza emerge la risa. Se aplica no solo a la vestimenta sino a todo lo que da la impresión de una mascarada social, verbigracia, las ceremonias. Por extensión, este mecanismo incluye la comparación entre la vida intelectual y la vida material. Esta última será una especie de disfraz para el alma pues introduce una huella de rigidez, de artificialidad, de automatismo, incompatible con la levedad asociada con el espíritu. Lo cómico ocurre cuando la forma (el disfraz) llega a prevalecer sobre el fondo (lo

humano), como nos dice Bergson: «Si nuestra atención se apartara del fondo para aplicarse a la forma, o si de lo moral va a lo físico, la impresión transmitida a nuestra imaginación será la misma (...) se producirá el mismo género de comicidad» (1985, p. 27).

b. Caricatura: medio por el que se exagera, se desproporciona y deforma un rasgo físico o espiritual.

c. Repetición de idea fijas: se manifiesta en la repetición de una palabra, precepto moral, idea, sentimiento, etc.

Hasta aquí hemos presentado el arsenal teórico con el que enfrentaremos el análisis de la comicidad y el humor en *Ópera pánica (Cabaret trágico)*. A continuación arribaremos al universo artístico de Alejandro Jodorowsky a fin de precisar el papel que ha jugado el humor en el conjunto de su obra.

3. Alejandro Jodorowsky: payaso místico

3.1 El circo: metáfora pánica de la civilización

Como lo afirma el mismo Jodorowsky (2006), se advierte la impronta del humor desde sus primeros experimentos en torno al *acto poético*, acción onírico-simbólica que irrumpía en la realidad haciendo estallar la lógica cotidiana. Aún en Chile, el joven artista Jodorowsky (2006), inspirado en la frase de Marinetti «La poesía es un acto» (p. 35), abandonó la escritura tradicional de poesía para entregarse a la puesta en escena de tales actos. Velar un maniquí ataviado con ropas de su madre, caminar en línea recta sin importar los obstáculos del camino (casas, muros o árboles) o llenar una maleta con falsas monedas de oro para divertirse viendo cómo los transeúntes se agachaban a recogerlas, son algunos ejemplos de esta forma teatral que buscaba revelar lo impredecible de la vida. El acto poético estaba cargado de violencia, de poesía y, por supuesto, de humor (Jodorowsky, 2006, p. 40).

Sin embargo, es en 1962 con la fundación del movimiento *pánico* (junto a Roland Topor y Fernando Arrabal) cuando la risa es plenamente asumida como elemento substancial de una nueva perspectiva del hombre, de la existencia y del papel del teatro. Lo pánico nació como una reacción a un surrealismo decadente contaminado por el romanticismo y el troskismo (Jodorowsky, 2001b). El origen del teatro pánico es recordado en estos términos: «En medio de una cultura decadente y romántica que nos parecía una gran estafa decidimos hacer un gran chiste. Creamos el Pánico: un movimiento que no existía, que no tenía leyes» (párr. 2).

Sin embargo, este «gran chiste» parecía tener fines bastante serios e inquietantes. En una entrevista realizada por Marcela Del-Río Reyes (1999) en 1962, Jodorowsky habla acerca las reacciones que suscitaron sus espectáculos:

Nuestro teatro provoca tantas discusiones (...) porque es el choque de dos generaciones. Asistimos en todos los países al fenómeno de que la vieja generación trata de hacer impotente a la nueva, de comérsela y destruirla, o sea que nace la nueva generación y la vieja se la va comiendo y la nueva se convierte en un remedo de la vieja. Nosotros estamos haciendo un movimiento que representa la lucha de dos generaciones, de dos concepciones artísticas (p.61).

El «gran chiste» apuntaba sus dardos contra los dispositivos culturales del arte y la ciencia occidental como son la lógica aristotélica, la geometría euclidiana y la física newtoniana y anunciaba el inicio de un periodo histórico caracterizado por una nueva forma de lo humano simbolizada en «el hombre pánico». El espíritu del hombre pánico se alimentaba del dios Pan, esa deidad deforme de los griegos, con cuernos y patas de cabra, cuyo espíritu aniquila el pensamiento dualista que separa lo feo y lo bello, lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, etcétera (Jodorowsky, 2007a).

La descripción del dios Pan es fundamental para los objetivos de este trabajo por tres razones. La primera, porque su epifanía provoca en los seres humanos el terror y la risa

(...) que producían en la víctima una ruptura de los límites de su conciencia para volcarla —por medio del terror— en su propio inconsciente y —por medio de la risa— en la existencia misma, Pan transmitía también el *saber*. Y llegamos al más alto grado de la palabra «pánico» (Jodorowsky, 2007a, p. 294).

La segunda, porque si la teoría pánica es la búsqueda de lo real más allá de lo binario, la usual división entre comedia y tragedia pierde sentido en el teatro de Alejandro Jodorowsky. De esta manera, el título completo de la obra que nos ocupa, a saber, *Ópera pánica (Cabaret trágico)* debe analizarse de acuerdo a las premisas filosóficas que Jodorowsky desarrolló durante los años sesenta.

La tercera, porque el pánico nos adentra en el saber y este saber —conforme al verso de Nicanor Parra— se confunde con la risa. Jodorowsky (2007a) propone *desrracionalizar* el conocimiento, o dicho en otras palabras, disolver la razón en la existencia, pasando de un saber conceptual a una nueva actitud espiritual de forma orgánica, viva, en constante mutación, múltiple, colectiva, que encierre todas las

formas y todos los estilos. La risa será precisamente uno de esos disolventes que sumergen al hombre en la existencia.

Existe un elemento adicional al cual debemos atender: la equiparación del pensamiento binario con la enfermedad civilizatoria. Como afirma Decker (2015), «Jodorowsky esperaba que una especie de terapia tuviera lugar» (párr. 6) a través del teatro. Es decir, procuraba que se desarrollase una ceremonia de sanación de una civilización que se asemeja a un circo habitado por los augustos, los payasos y el público. El augusto simboliza la conciencia lógica e individual, y por ende, *enferma*, por cuanto se identifica con sus limitaciones, se mantiene dentro de la circunferencia de la pista y castiga al payaso cuando este osa atravesarla con sus excentricidades: el augusto no es gracioso⁴, es esencialmente *antipánico* (Jodorowsky, 2007a).

El payaso es el hombre pánico. Frente a un problema responde con una multiplicidad de respuestas no aristotélicas, transgrede el círculo de las millones de pistas que integran el universo, vive en la simultaneidad de una fiesta pánica que difumina todo límite. El payaso está siendo, el augusto cree ser. El payaso accede vitalmente a la existencia. El augusto, obsesionado con una sola idea, accede —mentalmente— tan solo a la apariencia de la realidad (Jodorowsky, 2007a). En esta metáfora, el público constituye el espíritu de más baja condición: sería aquella masa inmóvil confinada a las butucas y condenada a la expectación pasiva.

En nuestra opinión, los términos terror, risa, saber y sanación configuran los contornos de lo pánico, concepto que Alejandro Jodorowsky caracteriza como

todo aquello que ayuda al hombre a agrandar los límites de la conciencia hasta hacer que se incorpore a la existencia. Lo augusto es todo aquello que fortifica los límites de la conciencia lo que busca erigir la conciencia en universo real (Jodorowsky, 2007a, p. 298).

La expansión de los límites de la conciencia también opera en el intelecto mediante la búsqueda de principios lógicos que superen el dualismo mental y las definiciones. El payaso, por tanto, puede afirmarlo todo incluso cuando dichos principios sean contradictorios. En su manifiesto de 1964, *Pánico y pollo asado*, Jodorowsky ofrece algunos ejemplos de los principios que pueden regir la lógica de los payasos:

⁴ No sabemos por qué Jodorowsky invierte el significado tradicional que se concede a los roles de augusto y payaso (cara blanca). Según Morales (2009), el payaso es culto, inteligente y representa a la autoridad, mientras el augusto es el excéntrico, distraído y desempeña el papel fantástico y multidisciplinario.

A es A.
A no es A.
A es varias Aes.
A no es A, pero ha sido A.
A no es A, pero será A.
A se convierte en A.
A va a dejar de ser A.
A es su contrario.
A no es su contrario.
A no es igual a A.
A no es A o su contrario.
A es B.
A esta dentro de A.
A está fuera de A.
A comprende a A.
A es la digestión de A.
A es la mitad de A.
A es AA, AAAA, AAAAAA, etc. (Jodorowsky, 2007a, p. 310).

En cuanto a la lógica augusta, el lector atento habrá notado ya la relación entre los augustos y aquellos ensimismados personajes cómicos de los que habla Bergson (1985) quienes, por distracción, reducían su ser a una idea fija que –como un disfraz– los precipita en lo ridículo. ¿Podrían nuestras ideas fijas, además de ridiculizarnos, causar de enfermedades espirituales como lo sugiere el método pánico? ¿La enfermedad podría tratarse de una especie de disfraz que encubre nuestro verdadero ser? ¿Podría *Ópera pánica* ser una metáfora de estos personajes incapaces de llegar a la sabiduría? Esperamos que en el decurso de este trabajo estas interrogantes sean absueltas. Lo cierto es que muchos de los principios del método pánico se proyectarán en la elaboración de la *psicomagia*, técnica de arte terapéutico inventada por Jodorowsky y de la que hablaremos a continuación.

3.2 Humor y psicomagia:

Realizando una pronunciada elipsis desde el movimiento pánico de 1962 al lanzamiento de *El teatro de la sanación, una terapia pánica* de 1995, arribamos a Alejandro Jodorowsky, el terapeuta. En esta publicación, es la primera vez que se habla de la *psicomagia* como una «técnica (...) que consiste en escenificar en la vida cotidiana un acto curativo, semejante a un sueño, para liberarse de un bloqueo inconsciente» (Jodorowsky y Costa, 2011, p. 15). La psicomagia es teatro y constituye, quizá, el hallazgo más importante en la trayectoria artística de Jodorowsky.

Sin embargo, en ciertos círculos, la imagen del artista se ha devaluado a raíz de su incursión en la terapia⁵. Y es que la psicomagia establece una tensión con el mundo del arte y de la ciencia, por cuanto, desde perspectiva de su autor, «La terapia es obra de artistas y poetas» (Jodorowsky, 2006, p. 284). Las críticas apuntan a su carácter pseudocientífico y a una supuesta deserción de su autor a los aspectos más serios del arte. Creemos que esta posición nace de una lectura parcial y sesgada, puesto que la psicomagia no pretende negar el valor de la medicina tradicional, sino tan solo cuestionar la quimera de curar un cuerpo sin curar el alma. Esto es, omitiendo el aspecto psicológico que puede alimentarlas. Jodorowsky (2006) nos dice al respecto, «No presupongamos que todas las enfermedades son psicológicas, pero vamos a observar qué hay de psicológico en las enfermedades» (p. 286).

Como mencionamos anteriormente, la enfermedad sería una *comedia de peticiones* y, desde cierto punto de vista, puede ser considerada como un sueño que expresa los problemas no resueltos de la persona (Jodorowsky, 2006). Es decir, existe un aspecto ficcional y supersticioso de la enfermedad que es inaccesible al lenguaje racional de la ciencia moderna. La enfermedad es tan solo un síntoma de una carencia que debe ser remediada. Cuando el inconsciente siente que se ha reparado tal carencia, la enfermedad, el síntoma, desaparece.

Es en este punto donde la técnica psicomágica puede ser un elemento útil para la sanación, puesto que, apuntala que un acto creativo es la mejor forma de llenar tal carencia. El acto psicomágico, traza el camino terapéutico contrario al psicoanálisis: en lugar de traducir el lenguaje del inconsciente —esencialmente artístico— al lenguaje racional, enseña a hablar a la razón el lenguaje simbólico del inconsciente. ¿Qué participación tiene el humor en este proceso de curación? Jodorowsky (2006) nos responde:

Hay algo de humor, pero lo que ocurre es que en el momento que hacemos algo que nunca hemos hecho, ya estamos en el camino de la curación. Hay que romper rutinas. (...) Si estas cosas no suceden, hay que hacer que sucedan. La realidad busca la liberación onírica, y hay que hacer que pase algo para que alguien se cure. Todo lo que se sale de lo racional hace reír o espanta. Risa o espanto son solo reacciones para salirse de lo común (p. 283).

Descubrimos detrás del acto psicomágico las premisas del teatro pánico: terror y risa. Pero el humor *per se* no es condición suficiente del proceso de sanación pues

⁵ Al respecto puede revisarse De Vera, B. (2016, 26 de julio). Psicoanálisis, la teoría detrás de los disparates de Jodorowsky. *El País. Edición digital*.

existe también un humor enfermo «que se deleita en la crueldad (racismo, sadismo, agresión sexual, etc.)» (Jodorowsky, 2006, p. 230). La sanación proviene de la risa que emerge del humor pánico que es «carcajearse y estar feliz de la vida (...) en medio del caos y de la destrucción» (p.230). O sea, que el humor pánico trasciende los eventos que podrían ser considerados, desde cierto punto de vista, trágicos⁶.

3.3 Las doce deformaciones: tipología cómico/trágica de los augustos

Para llegar a entender *Ópera pánica (cabaret trágico)* debemos remitirnos a la idea que Jodorowsky tiene del teatro:

Mi idea del teatro está asociada a la de la enfermedad, que es el espectáculo en estado puro, y que se convierte en enfermo en un individuo que hace «algo» para sorprender. Hay que hacer acciones teatrales individuales que saquen al hombre de su rutina cotidiana, aplicando el chamanismo, la magia, aplicando el lenguaje del inconsciente, que es el lenguaje de las metáforas. Y así crear actos teatrales constructivos, no destructivos (2001b, párr.2).

Quien habla de este modo, no es el joven pánico de los sesenta, sino el viejo terapeuta del nuevo milenio. Con la publicación de *El teatro de la sanación* (Jodorowsky, 2006) la terminología pánica cede paso a un vocabulario decididamente terapéutico. El payaso pánico se ha asimilado al concepto de «ser esencial» y el augusto al concepto de «ego» que designa la «imagen artificial de uno mismo» (2006, p. 16) creada a partir de creencias familiares, sociales y culturales. La enfermedad consistiría en vivir dentro de esta falsa identidad que obliga a la persona a realizar cosas que no quiere y ser lo que no es (Jodorowsky y Costa, 2011). Pese al sufrimiento que supone, la persona no puede renunciar fácilmente a su máscara pues existe una *prohibición* inconsciente que se lo impide. El objetivo del arte para sanar es la liberación de tal prohibición o, lo que es lo mismo, la recuperación del ser esencial.

⁶ En la bibliografía revisada, no hemos hallado referencias más elocuentes en torno a la humor pánico, no obstante, detectamos un paralelo con las características que la risa adopta dentro de la doctrina del budismo zen y *La gaya ciencia* de Nietzsche (Cubero, 2003). Estas, en resumen, apuntan a: a. Armonizar contradicciones e invertir los conceptos con los que aprehendemos ilusoriamente la realidad: la risa armoniza los contrarios sin pretender sintetizar sus respectivas diferencias. Como dice Cubero, «Se trata más bien de una afirmación de lo real en su irresoluble carácter contradictorio» (2003, p. 117). La risa colapsa todo pensamiento divide la experiencia, y por tanto, el dualismo conceptual que opone lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, lo bello y lo feo, etc. Toda estructura de pensamiento puede ser invertida y relativizada. b. Ser un medio de liberación: es decir, emancipar al ser humano de la obsesión de la obsesión por buscar una substancia en el mundo y en nosotros mismos. Esta es la risa saludable, aquella que «no se ríe por algo, sino que se ríe por reír, es la risa más allá de la risa, no hay razón alguna para reír, no se ríe de nada ni de nadie» (Cubero, 2003, p.119).

Como dice Jodorowsky: «El arte solo es bueno cuando tiene un efecto catártico, cuando te permite ver los crímenes que llevas dentro y consigue que te liberes de ellos» (2001b, párr. 2).

La noción de ego, no obstante, resulta algo más compleja que la configuración de lo augusto, puesto que Jodorowsky establece distintos tipos de enfermos a partir de la consideración de cuatro centros que conforman lo humano, estos son:

- a. Centro intelectual: integrado por las ideas, creencias, concepciones que permiten pensar el mundo.
- b. Centro emocional: compuesto por los afectos, sentimientos, emociones que rigen la relación con los demás.
- c. Centro sexual-creativo o libidinal: comporta la actividad sexual y creativa destinada a generar un ser o un proyecto.
- d. Centro material: se compone de todo lo que nos mantiene con vida: el cuerpo, la salud, el dinero y el territorio (Jodorowsky y Costa, 2011).

Idealmente, el ser humano liberado del ego equilibra estos centros a partir de un punto, una quintaesencia, que no es otra cosa que la unión con nosotros mismos, con los demás y con el universo y cuya máxima expresión es la alegría de vivir (Jodorowsky, 2006). La enfermedad ocurre cuando ese punto central desaparece y las emociones, las ideas, los deseos y las necesidades colisionan entre sí (Jodorowsky y Costa, 2011), permitiendo que un centro invada al otro y desfigure el ser esencial. Por tanto, la identidad adquirida funciona como una especie de *deformación* (Jodorowsky, 2007b) que se subdivide en doce desviaciones de la personalidad que desglosamos a continuación:

1. Lo intelectual invadido por lo emocional: el pensamiento se vuelve demasiado subjetivo, impreciso, inconstante, se entusiasma para luego infravalorarse.
2. Lo intelectual invadido por lo sexual-creativo: el pensamiento se hace competitivo, comporta las obsesiones sexuales, la profusa creatividad que impide al pensamiento concentrarse.
3. Lo intelectual invadido por lo material: el pensamiento se hace ultramaterialista, no tiene capacidad de abstracción ni comprensión de lo metafísico.
4. Lo emocional invadido por lo intelectual: comporta la frialdad afectiva, la incapacidad de expresión emocional, el intento por explicarlo todo desde el intelecto.

5. Lo emocional invadido por lo sexual-creativo: sentimientos desbocados por la pasión, afectos posesivos, celos, dependencia afectiva y obsesión sexual.
6. Lo emocional invadido por lo material: manipulación afectiva para obtener rentabilidad propia, amar a alguien por lo que tiene, etc.
7. Lo sexual-creativo invadido por lo intelectual: frigidez, impotencia sexual o creativa. Se puede analizar pero no crear.
8. Lo sexual-creativo invadido por lo emocional: la ternura suplanta al deseo, miedo a la energía sexual y creativa, la creatividad se infantiliza.
9. Lo sexual-creativo invadido por lo material: supone la mercantilización del cuerpo en la prostitución, la sobrevaloración del cuerpo o el dinero, la creatividad mercantilizada o, incluso, la precariedad material extrema.
10. Lo material invadido por lo intelectual: el pensamiento impone reglas rígidas a las necesidades del cuerpo, trastornos obsesivos, etc.
11. Lo material invadido por lo emocional: problemas alimentarios, corporales o financieros causados por la necesidad de ser amados.
12. Lo material invadido por lo sexual: comporta la obsesión por la seducción, la sexualización permanente del cuerpo, caos material por exceso de creatividad, etc. (Jodorowsky y Costa, 2011).

Estos aspectos de la teoría de Jodorowsky serían preteridos si no fuera por la importancia que históricamente ha cobrado la *deformidad* como objeto de lo cómico. La deformidad nos inscribe en el territorio que Aristóteles demarcó para la comedia, lo feo. Eco (2007) en su *Historia de la fealdad* también relacionó la deformación con el mecanismo de la caricatura afirmando que

La caricatura moderna (...) exagera un aspecto del cuerpo (...) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido, (...) nunca embellece al propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad (p. 152).

Por su parte, Bergson se ocupa de la deformación en su análisis de la comicidad de las formas y consideró que el detalle físico exagerado por la caricatura devela el automatismo y la rigidez de la persona (1985, p. 18-19). Empero, la caricatura no se restringe al ámbito de lo físico, pues la deformación también desfigura la voluntad y el carácter mediante la obsesión por una idea o emoción. La voluntad se extravía en el vicio cómico que ahora la controla a su antojo. Partiendo del hecho de que para

Bergson «Todo personaje cómico es un tipo» (1985, p. 53), afirmamos que Jodorowsky no solo crea una tipología de personalidades enfermas, sino también una tipología de personajes cómicos. Si *Ópera pánica (Cabaret trágico)* se inscribe dentro del arte para sanar y su objetivo es purgar la nocividad del ego, podemos conjeturar que sus personajes deben corresponder a una u otra categoría de las distintas deformaciones que atentan contra la salud del espíritu. Esta hipótesis nos guiará en el análisis que sigue a continuación.

4. La comicidad en *Ópera pánica (Cabaret trágico)*

4.1 Breve análisis dramático

En 2001, Jodorowsky retorna a la dirección teatral con *Ópera pánica* después de casi tres décadas. El texto dramático, basado en las escenas de payasos que observó durante su niñez en Chile, es «un cabaret trágico (...) lleno de comicidad metafísica» (2001b, párr. 4). A continuación, nos proponemos desentrañar los elementos constitutivos del texto, tomando como referencia teórica el método de análisis de José Luis García Barrientos (2007). Si bien nuestro análisis sobre los mecanismos cómicos se dirige hacia el personaje y situación, será indispensable un paneo previo de ciertos aspectos de la estructura textual y la ficción dramática, así como del manejo que el autor hace del tiempo y el espacio.

La acción dramática en *Ópera pánica* se construye de *forma abierta*. Es decir contraviene los principios de unidad e integridad que estructuran la acción mediante planteamiento, nudo y desenlace. Un personaje narrador presenta una secuencia de un prólogo y 26 cuadros en que cada unidad implica el cambio de lugar y tiempo. Ninguno tiene una relación causal con la siguiente y se separan unas de otras mediante una acotación de apagón total. La aparente independencia determina que el mundo ficcional de la fábula se multiplique también por 27, cada una con un espacio, tiempo y acción distintos. Los títulos de los cuadros presentados son:

1. ¡Prólogo!
2. ¡Los nadadores!
3. ¡Las dos pesimistas!
4. ¡La guerra!
5. ¡Las prisioneras!
6. ¡El primer paso!
7. ¡Ser o no ser!

8. ¡Monólogo!
9. ¡Soy inocente!
10. ¡El optimista y la pesimista!
11. ¡La culpa!
12. ¡Los dos optimistas!
13. ¡Los idiotas!
14. ¡Un cuento!
15. ¡El señor y sus criados!
16. ¡El ahogamiento!
17. ¡La mujer ideal!
18. ¡La mujer con fusil!
19. ¡El inestable!
20. ¡Cena Familiar!
21. ¡Diálogo de amor!
22. ¡Tener y no tener!
23. ¡La guerra de los filósofos!
24. ¡Las orejas del amor!
25. ¡La tierra prometida!
26. ¡El sitio ajeno!
27. ¡En la piscina!

En cuanto al grado de representación definido como «el grado de presencia de cualquier elemento dramático» (García Barrientos, 2007, p. 16), cada cuadro muestra la acción, el espacio y el tiempo de forma patente, esto es, de manera visible y presente. Quedan excluidas de cada fábula, por tanto, las acciones latentes (invisibles para el espectador) y ausentes (aludidas), los tiempos latentes (partes ocultas del tiempo de la acción) y ausentes (fuera del tiempo de la acción), los espacios latentes (ocultos pero contiguos al espacio de la acción) y ausentes (espacios independientes de los visibles) (García Barrientos, 2007).

La sencillez de los cuadros implica también, en cuanto a la jerarquía de la acción, la exclusión de cualquier acción secundaria. Los personajes se configuran alrededor de una acción principal que dinamiza cada situación.

Si consideramos la distancia que se establece entre el tiempo de cada una de las fábulas y el tiempo de la lectura o la escenificación, diremos que el mundo de ficción está fuera del tiempo, o como dice García Barrientos (2007), se encuentra en una

relación de *ucronía*. Por consiguiente, no se alude a ningún tiempo histórico pasado, presente o futuro.

En lo referente al espacio, el texto configura el espacio escenográfico se configura exclusivamente a través de signos lingüísticos provenientes del diálogo de los personajes, y en otras ocasiones a partir del cuerpo del actor (gestos, mímica y movimiento del personaje). Se trata en ambos casos de un espacio convencional sin otro elemento representante más que la acción y la palabra. No obstante, dada la ausencia de acotaciones espaciales o geográficas en la mayoría de cuadros, el texto establece una relación de distancia *utópica* entre el espacio de la fábula y el espacio de la lectura o escenificación, por ende, el espacio de encuentro entre los personajes podría ser cualquier lugar.

En lo que respecta a los personajes, *Ópera pánica* nos presenta a ocho personajes: cuatro son hombres (A, B, C y D), tres mujeres (E, F y G) y una narrador de género indefinido. Como cabe suponer de las letras asignadas a cada uno, los personajes no tienen carácter psicológico fijo, son más bien, entidades no personales que se trasladan de cuadro a cuadro para representar el papel asignado por cada situación. El narrador, en cambio, actúa como presentador del título de cada cuadro y, en otras ocasiones, caracteriza a los personajes y define el espacio y el tiempo de la acción.

El reparto como conjunto de personajes dramáticos no está jerarquizado; *Ópera pánica* no admite la distinción entre personajes principales o secundarios. Todos se reparten funciones protagónicas dependiendo de la acción o cuadro en el que intervengan. Al igual que el espacio, tiempo y acción, los personajes de cada cuadro son visibles (patentes) para el espectador.

Como vemos, estamos delante de una dramaturgia circense que reduce la situación al mecanismo puro, a una básica «constelación de fuerzas» (García Barrientos, 2007, p.15) en que personajes unidimensionales —sin profundidad psicológica— colisionan de forma permanente.

Creemos que el análisis que hemos realizado nos expone a un tipo de dramaturgia extremadamente sencilla que, precisamente, a causa de su sencillez, desnuda los mecanismos cómicos en los que los personajes de la obra, como si fueran piezas, participan inconscientemente.

Por otro lado, la dramaturgia circense que emplea Jodorowsky toma como referente aquella metáfora a través de la cual categorizó a los seres humanos en

augustos, payasos y público. Es decir, lo que veremos por medio de la lectura o escenificación de *Ópera pánica* es la interactuación entre los diferentes tipos de *enfermos* cómicos, los augustos, y los tipos de *seres esenciales* cómicos, los payasos. Por este motivo, en el análisis de la comicidad de los personajes aplicaremos la matriz tipológica de las doce deformaciones de la que hemos hablado en 3.3.

4.2 La comicidad de los personajes

Retomemos brevemente la teoría de la mecanización de la vida en lo pertinente a la comicidad de los caracteres, Henri Bergson afirma que:

Es cómico todo personaje que sigue automáticamente su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes. Allí está la risa para corregir su distracción y sacarle de su letargo (1985, p.51).

Comparemos ahora lo dicho por el filósofo francés con un fragmento de los preliminares de *Ópera pánica*:

Los personajes (...) como esos humildes payasos, desdeñan la viscosidad psicológica, y de la misma manera que lo hacen el empresario y el payaso, entran en colisión, impenitentes autistas, sin cambiar de conducta un ápice. Es posible que nuestras sociedades estén produciendo masas de tales engendros (Jodorowsky, 2007a, p. 20).

Varios son los puntos de contacto entre Bergson y Jodorowsky. Por un lado, autismo y automatismo nos remiten a la conducta mecánica, aislada, obsesiva o simplemente distraída que constituye la esencia del personaje cómico. Como veremos a continuación, la mayoría de personajes de *Ópera pánica* solo pueden seguir las instrucciones repetitivas de su propia deformación espiritual ya sea intelectual, emocional, sexual o material. Por otro lado, la idea, propia del marco conceptual de Bergson, sobre la mecanización de la conducta como una suerte de ridículo disfraz ¿no equivale, acaso, al disfraz que el ego representa para el ser esencial? El ego, no obstante, es un disfraz que, si bien puede causar risa hacia fuera, puede vivirse como una tragedia hacia adentro.

Antes de analizar los personajes de *Ópera pánica* en función de la tipología cómico/trágica de los augustos y las premisas de la mecanización de la vida de Bergson, observemos cómo Jodorowsky presenta el *dramatis personae* y el prólogo de la obra.

Más allá de si son hombres o mujeres, la ausencia de elementos caracterizadores del *dramatis personae* revela la naturaleza metafísica de los personajes. Más que personajes, en el sentido convencional del término, lucen como entidades indefinibles y vacías de identidad. Creemos que con esta presentación, Jodorowsky nos plantea seres que carecen todavía de la programación familiar, social y cultural de la que germina la identidad artificial del ego.

En un ejercicio de metateatralidad, el personaje narrador anuncia el prólogo. Las entidades entran en un espacio-tiempo concretos: un avión que no da ninguna seguridad a sus pasajeros. El mensaje de la azafata transmite más bien la omnipresencia de la muerte (¿Es el terror que acompaña la aparición de Pan?). Sin embargo, dadas las circunstancias, la irónica azafata aconseja a los pasajeros «matar el tiempo con una lista de identidades falsas y un manual de «divertidos suicidios» (Jodorowsky, 2007a, p.26). Interpretamos esa falsa identidad como el ego, el disfraz — en el sentido bergsonian — que enmascara el ser esencial, que podría convertirse además en una manera de auto-aniquilación. El contenido de la lista nos lo comunica el personaje C:

Paranoide...Esquizofrénico... ciclotímico ... masoquista ... Neurótico común ... Mitómano ...Coprófago...¡Coprófago, eso es! Felizmente tenemos derecho a elegir nuestra locura (p. 26).

Como es evidente, el prontuario de identidades falsas es una serie de diagnósticos psiquiátricos con los cuales podemos ataviarnos mientras esperamos el advenimiento de la muerte. Terminado el prólogo iniciará la representación de los cuadros donde desfilará la diversidad de enfermedades (deformaciones) que los augustos han naturalizado como si fuera su identidad real. Esta fiesta de disfraces anuncia el inicio de la comedia (¿Es la risa que acompaña la aparición de Pan?).

En primer lugar mostraremos a los augustos clasificándolos por el tipo de invasión que padecen y refiriéndolos al cuadro en el que se manifiesta su comportamiento anómalo. Posteriormente, haremos lo mismo con los payasos que, según nuestra hipótesis, intervienen también en algunas situaciones ofrecidas en la dramaturgia. De la conjunción de sus voces derivará la *Ópera pánica*.

4.2.1 Los augustos

4.2.1.1 Augustos intelectuales

a. Lo intelectual invadido por lo emocional

Las dos pesimistas están convencidas de que «nada es bueno». Como estar de acuerdo en esto sería algo bueno, estas augustas quedan en el predicamento de resolver esta paradoja. Tras múltiples intentos, concluyen que única solución es exterminar a la otra augusta, pero ambas son tan débiles que desisten apenas iniciada la pelea. El círculo vicioso se cierra con un lamento que confirma la desgracia de estar de acuerdo. El pesimismo funciona como el factor aislado del alma que caracteriza a los personajes cómicos. Se trata de un dogma emocional —una terquedad— que impide relacionarse con el mundo de forma objetiva.

Todas las escenas referidas a los encuentros entre personajes con perspectivas optimistas y pesimistas nos sitúan dentro de esta caracterización del personaje cómico. Veamos que sucede cuando se encuentran *El optimista y la pesimista*:

G, el optimista, pregunta ¿cómo estás?. E, la pesimista, responde ¡Muy mal! Después de la primera frase cordial G queda sumida en una situación absurda en la que cualquier cosa que diga será utilizada en su contra. La terquedad positiva de G evita generar un conflicto con E, pero obviamente, el efecto cómico depende de que su intento lo interna más y más en el problema:

G: Bonito día.

E: Demasiado calor.

G: Sí, demasiado calor.

E: No repita lo que yo digo.

G: Demasiado frío.

E: No me contradiga. (...) (Jodorowsky, 2006, p. 40).

La pesimista acorrala de tal manera al optimista que este, sin recursos, la abofetea, se arrepiente, llora e intentando calmarla vuelve a preguntar ¿cómo estás? echando la maquinaria cómica a andar nuevamente en círculo.

La estructura circular se plantea además en *La tierra prometida*: en esta escena cada uno de los personajes implicados (A, B, C, D, E, F y G) toman como líder a la persona que está delante de ellos en la tarea de atravesar un supuesto desierto. No obstante, como están ubicados en el espacio de forma circular, todos siguen a todos y a ninguno. El diálogo de los personajes nos permite ver la fe que deposita cada uno en su ilusorio líder. Esa fe —que se observa con el corazón— impide al grupo de augustos percatarse a través del intelecto del descomunal absurdo.

El ejemplo final de este tipo de augusto se muestra en *Las prisioneras*. Intervienen E y F, cada una situada frente a frente y con una reja, sostenida por sus manos, de por medio. Están convencidas de estar confinadas en una cárcel, pero el punto de vista desde el que observan el adentro y el afuera les hace pensar que la otra es la carcelera. Así, alternan sendos insultos y exigen su mutua liberación exhibiendo su dolor de forma cada vez más patética. Es una especie de versión de la famosa entrada cómica del espejo, pero que, además de reflejar las acciones muestra la misma evolución emocional desde la ira hasta una absurda ternura. La situación se cierra al llegar la noche, en la que E y F albergan la esperanza de que mañana tal vez puedan conmovier a la nueva carcelera: presagio de un nuevo círculo vicioso en que lo emocional impide valorar el entorno.

b. Lo intelectual invadido por lo sexual-creativo

La guerra de los filósofos constituye un ejemplo en que lo augusto se forma a partir de la invasión del espíritu competitivo en el intelecto. Se nos presenta tres filósofos (B, C, D) que discuten sobre quién tiene más conocimientos. Exponen sesudos argumentos para conseguir vencer a los contrincantes. La intervención de A al declarar que él solo sabe una cosa, suscita las burlas de los otros, pero repentinamente desvía la competencia en otra dirección: saber quién orina más lejos. Jodorowsky utiliza la degradación hacia lo obsceno⁷ como mecanismo para ridiculizar a los filósofos. No hace falta decir que el personaje simple (A) vence a los intelectuales (B,C,D) que no comprenden por qué, aún con sus amplias lecturas filosóficas, no pudieron vencer al ignorante cuando de orinar se trata. La agresiva competencia intelectual pertenece a esta categoría de augusto. No obstante, en esta escena es notoria también la ilusión de que el conocimiento podría dar una ventaja comparativa a los filósofos en la —nada teórica— acción de orinar lejos. Se produce, por tanto, el intento de invadir lo material o corporal con el intelecto.

⁷ Se debe interpretar lo obsceno con arreglo a la teoría psicoanalítica. Según Freud (2006) «(...) lo sexual y lo obsceno ofrecen las más numerosas ocasiones para la producción de placer cómico al mismo tiempo que para la de excitación sexual, sea mostrando al hombre dependiente de sus necesidades corporales (degradación), o sea descubriendo detrás del amor espiritual las exigencias carnales (desenmascaramiento)» (p. 1158).

4.2.1.2 Augustos emocionales

a. Lo emocional invadido por lo intelectual

Los augustos de este tipo se caracterizan por su «frialidad afectiva, cálculo, incapacidad de expresar emociones» (Jodorowsky y Costa, 2011, p. 50). *La guerra* expone bastante bien a estos personajes. En términos bergsonianos, es precisamente esta «frialidad» el rasgo de la personalidad que permitiría generar un tipo de humor vinculado a la sátira y el sarcasmo como ejercicio de la crueldad. En *La guerra*, las consignas bélicas de tres generales (B, C y D) se ensañan contra un soldado (A) que solo sabe obedecer. El detalle que crea la comicidad atañe a que las órdenes son mutuamente excluyentes:

D: ¡Alto!

C: ¡Avanzar!

B: ¡Retroceder! (Jodorowsky, 2006, p. 32).

El territorio de disputa es precisamente la humanidad de A, quien colapsa una y otra vez, cae al suelo, se vuelve a levantar, hasta auto-agredirse al antojo de los feroces generales. En ninguna otra situación como en esta, se observa con tanta claridad la tesis de Bergson sobre la degradación del ser humano convertido en una máquina.

Otra tanto podemos decir de *Cena familiar* donde todos los personajes parecen observar un sangriento holocausto sin inmutarse. Incluso, B (un hombre vulgar) y F, su mujer, pueden comer mientras A y D (soldados) incineran a los cadáveres en un horno. B, además, somete a F como a un animal. Este ritual se reproduce hasta que la mujer se contagia del canto entonado por una de las víctimas. Sin poder dejar de cantar, se convierte, por distracción, en la próxima persona en ser arrojada al horno. El sarcasmo es una constante en el diálogo de estos personajes:

B: ¿Cuántos han quemado hoy?

F: Probablemente cincuenta...

B: Que raro, muy por debajo de lo normal...

F: ¡Quizá se les acabó la materia prima! (Jodorowsky, 2006, p. 61).

b. Lo emocional invadido por lo sexual-creativo

Observemos cómo este tipo de augusto se manifiesta en *El inestable*:

C: (*Interesado*) ¿Quién es usted? (*Sarcástico*) ¡La admiro! (*Piadoso*) Pobrecita... (*Despreciativo*) ¡Idiota! (*Amenazador*) ¡La voy a matar! (*Heroico*) Contra todos la defiendo yo... (*Asqueado*) ¡Puerca! (*Tierno*) Ángel mío... (*La besa*) (Jodorowsky, 2006, p. 59).

Además de este cambiante personaje, la situación nos muestra a D, hombre disfrazado de mujer a la que se dirigen todas estas palabras. C coincide punto por punto con los «afectos apasionados y posesivos, celos, dependencia afectiva, obsesión sexual» con los que Jodorowsky y Costa (2011, p. 50) caracterizan esta clase de invasión.

c. Lo emocional invadido por lo material

En *La mujer ideal*, B, explica al público su ideal de mujer, mientras E saca de una maleta implementos de vestuario para ajustarse a la descripción. B al percatarse de E, cambia a su conveniencia las características físicas de su amor ideal a fin de que no coincida con el transformismo cada vez más desesperado de E. Si bien B declara buscar el amor, su descripción solo incluye particularidades físicas. Se podría decir de B que en realidad no tiene ningún ideal, que se encuentra bloqueado emocionalmente y que se enmascara con la imagen del amor platónico.

Pasando a E, se podría decir que ella está dispuesta a todo tipo de mutación física con tal de ser amada, en eso consiste su obsesión augusta. En cualquier caso, la búsqueda del amor de los dos personajes no se fundamenta en el espíritu sino en la apariencia.

Creemos que en esta misma línea de personajes están *El señor y sus criados*. D personifica a un aristócrata lleno de lujos que despierta ensangrentado para enseguida llamar a sus sirvientes (A, B, C, E, F y G). Estos, muy solícitos y amables, se ponen a sus órdenes: el problema es que el señor no sabe qué ordenarles. Los servidores entonces cumplen con el ritual de decirle qué les puede mandar. D, basado en su condición de señor, humilla con insultos a sus inferiores sirvientes. Los odia, pero este odio solo tiene por respuesta una amabilidad servicial rayana en el absurdo. La confusión de D llega hasta el punto en que, sin saber qué ordenar, es incitado por sus sirvientes a pedir que lo golpeen. Este ritual explica la sangre que corre por el cuerpo de D cada vez que despierta. El rasgo sobresaliente de la conducta de D es un absoluto vacío emocional, o lo que es lo mismo, un odio descontrolado. Es preferible ser masacrado que perder su privilegio de aristócrata que le permite humillar y odiar a la humanidad.

4.2.1.3 Augustos sexual-creativos

a. Lo creativo invadido por lo intelectual

Responden a esta categoría los personajes que comparecen en el cuadro titulado *La culpa*. C, A y B despiertan a golpes a G. Apenas lo hace le exigen que confiese. G no sabe quién es, ni dónde está, ni los nombres de las cosas. Es un ser indefinible recién llegado al mundo. La situación simula una de esas típicas escenas cinematográficas donde se aplica la tortura para conseguir la inculpación del acusado. Debido al maltrato y la ansiedad de los augustos inquisidores, G empieza confesar sin mayor convencimiento:

G: Bien ... Un ... un hombre ... un hombre muerto.

C: ¡Un hombre asesinado!

G: No ... Una mujer.

A: ¡Una mujer y un hombre asesinados!

G: No ... otro hombre (Jodorowsky, 2006, p. 42).

G retrocede al punto de partida sin que pueda encontrar culpa alguna. Por su parte, los inquisidores pasan de la absoluta prepotencia y una patética actitud de ruego:

C: (*De rodillas, llorando*) ¡Confiesa!

G: ¿Ah?

A: (*De rodillas, llorando*) ¡Confiesa!

G: ¿Ah?

B: (*De rodillas, llorando*) ¡Confiesa! (Jodorowsky, 2006, p. 44).

El factor de aislamiento que los configura como personajes cómicos corresponde a la idea de la culpa. No se especifica, para evitar la «viscosidad psicológica», de qué sistema ideológico se trata, pero es imposible no relacionarlo con las doctrinas religiosas que imputan a los seres humanos una mácula moral. G, en cambio, es una entidad sin nombre ni memoria, si buscamos en ella una obsesión cómica, esta reside en la reiteración de su inocencia. Inocencia, no como pretenden los augustos inquisidores en el sentido contrario al de crimen, sino como limpieza, candor y sencillez. G es la potencialidad creativa absoluta liberada del ego cultural que se pretende imponerle.

b. Lo creativo invadido por lo emocional

Una de las facetas del ego creativo es, según Jodorowsky y Costa (2011), su deseo de «ser el mejor artista» (p. 70). El actor (D) que protagoniza *Ser o no ser* es

presa de esta debilidad: su excéntrica interpretación de Hamlet lo eleva hasta las cimas de su vanidoso ego. Una admiradora (G) interrumpe al final de la función para manifestarle su admiración. A cada piropo de G, D responde con falsa modestia:

G: ¡Magnífico! ¡Formidable! ¡Sublime! (...) ¡Usted es un genio!

D: No merezco tales alabanzas. Si interpreto con tal éxito a Hamlet (...) es (...) porque el destino me dotó, al nacer, de esta hermosa voz... (Jodorowsky, 2006, p. 38).

Sin embargo, de las altas cumbres de la vanidad G se desploma hacia los más oscuros abismos de la inseguridad con tan solo una pequeña frase:

G: Lástima que los otros no lo comprendan (Jodorowsky, 2006, p. 38).

Si seguimos el rastro de las acotaciones psicológicas que propone Jodorowsky para G, observamos las estaciones por las que se despeña hasta llegar a una auténtica crisis emocional en la que ya no se puede actuar:

(Inquieto)

(Afectado)

(Muy inquieto)

(D cae sentado, totalmente deprimido. Se mira al espejo con asco.) (Jodorowsky, 2006, p. 39).

Y concluye:

D: Ser o no ser... (p. 39)

El anhelo de D por ser aplaudido se transforma maquinalmente en la necesidad de ser querido: esto es lo que verdaderamente espera y oculta.

4.2.1.4 Augustos materiales

a. Lo material invadido por lo intelectual

En *Los Nadadores*, los augustos se preparan para lanzarse a la piscina, pero en el mismo momento de hacerlo, se detienen para entramparse en una absurda discusión sobre las condiciones que podrían afectar su rendimiento y perjudicar a uno u otro competidor. En los intentos de dar una solución intelectual a este problema absolutamente material, sus argumentos se degradan desde lo lógico hacia lo absurdo y lo obscuro. Su agosto intelectual queda así aislado —en el sentido de Bergson— de la realidad (patente en la acción de nadar) y en la presencia de otro personaje (C) que los

presiona para efectuar el clavado. Un dato importante: C no sabe nadar. La idea fija de los nadadores se lleva al extremo de que al caer C a la piscina, estos permanecen impertérritos en su disertación.

En *El ahogamiento* aprovecha el mismo argumento, solo que esta vez la caída de C dentro de la piscina no pasa inadvertida para los transeúntes (B, D y A). Situados en el borde emiten distintos juicios para salvar o no salvar la vida de C. La idea filosófica, científica o religiosa les impide actuar. La muerte de C quiebra la personalidad filosófica de B, D y A, quienes al haber perdido su objeto de reflexión entran en una completa crisis.

Los idiotas (B, C, E y F), por su parte, quieren aprender a pensar para salir de su aburrimiento. El idiota C asegura a F que puede hacerle pensar si lo hipnotiza. F se presta al juego y cae dormido. C se jacta mostrando al resto su mayor poder mental. Como en nuestro anterior ejemplo, estamos dentro de la categoría del intelectual competitivo. Los enfrentamientos hipnóticos se repiten hasta que todos caen dormidos, entonces empiezan a «pensar». Citamos un extracto del diálogo para entender el tipo de comicidad que se usa:

C: ¡El único saber es saber no que se sabe! ¡De aquello que no sé afirmo lo contrario!
E: ¡El fruto de todos los trabajos es más trabajo! ¡Si sumamos las posibilidades de acción, eliminamos la elección!
B: Si las soluciones son problemas disfrazados, los problemas pueden ser soluciones mal planteadas.
F: ¡Cinco por ocho cuarenta! (Jodorowsky, 2006, p. 49).

La conclusión de F enfatiza la comicidad de los otros intelectuales por efecto de degradación. La ridiculez de lo falsamente abstracto y existencial queda develada a través de un razonamiento cuya simpleza está mucho más cerca del mundo material. El aislamiento intelectual de los personajes los lleva a plantear problemas filosóficos más angustiantes en los que pensar se convierte en una tortura.

El primer paso nos muestra nuevamente al intelectual (C) incapaz de dar un paso sin antes haberlo justificado teóricamente. Como es evidente, C, encerrado en la trampa mental, no logrará avanzar y dejará pendiente su real objetivo: caminar un kilómetro.

b. Lo material invadido por lo emocional

Jodorowsky (2006) expone este tipo de augusto en *Tener y no tener*. La acotación operativa con que inicia es fundamental para un análisis del personaje F:

(Entra F, muy bella) (p. 64).

La adjetivo «bella» dirige nuestra imaginación directamente hacia su cuerpo, hacia el aspecto material de su humanidad. F, para no encontrarse con esos augustos que anteponen la belleza física a la belleza espiritual (Véase 4.2.1.2.c), declara «Quiero que me amen a mí y no a lo que tengo» (p. 64) y procede a cercenarse nalgas, senos, piernas, brazos, ojos, sexo, carne y huesos. Se detiene F al descubrir que sin su cuerpo no existe. Ahora, suplica: «¡(...) ámenme para que yo sea y otra vez vuelva a tener un cuerpo» (p. 64). La necesidad afectiva pone en marcha un mecanismo autodestructivo que se ensaña contra su cuerpo.

c. Lo material invadido por lo sexual-creativo

En esta categoría, lo sensual invade lo material, ya sea, el cuerpo, el dinero, o el territorio. Los augustos transfieren el ímpetu competitivo propio de la creatividad y la sexualidad hacia una forma de placer basado en el dominio de lo material. *El sitio ajeno* está protagonizada por una augusta de esta laya (F). La escena inicia con la entrada de E, tímida, quien transita por el espacio sin decidir detenerse en ningún sitio. Cuando lo hace se ubica en la periferia mostrando al público su angustia. A continuación entra F, segura, y se posesiona –y posiciona– en el centro de la escena. Al notar la presencia de E, F siente una profunda envidia que la motiva a usurpar el pequeño espacio de E.

F: ¡Quiero tu sitio!

E: ¿Cuál? Yo no tengo sitio.

F: ¿Y ese en el que estás parada qué es?

E: No sé lo que es, pero no es mío (Jodorowsky, 2006, p. 70).

La progresión absurda reitera el mismo ritual: E es expulsada de un punto, F se posesiona de él. E deambula erráticamente hasta situarse en otro diminuto espacio. F, envidiosa, acude a desplazarla cada vez con mayor violencia. El final de la escena vislumbra una espiral infinita del mismo ritual. F representa a la ilusión de la posesión material dispuesta a todo para defenderla. E, en correspondencia, infravalora su

presencia en el espacio por una invasión de su centro emocional sobre su centro material.

Llegamos finalmente a *En la piscina* donde el conflicto entre augustos es muy similar al de *El sitio ajeno*, aunque como veremos su final no se resuelve con un círculo vicioso. A y D disfrutaban plácidamente del agua de una piscina: de repente inicia una agresiva discusión sobre quién es el dueño del agua. La espiral de la violencia arriba al sinsentido de defecar en el agua «del otro» sin darse cuenta de que esto afectará a la totalidad de la piscina. Cuando A y D, presas de la ira, intentan ahogarse el uno al otro, mágicamente, la piscina se queda seca. Los augustos caen en la cuenta de que están atrapados puesto que no existen escaleras para ascender a la superficie. Angustiados, deciden llorar para llenar de lágrimas la piscina, pero desisten al instante por la imposibilidad de lograrlo. Ahora lloran verdaderamente ante lo irremediablemente perdido. Mientras lo hacen se transforman en perros que aúllan y lamentan la desaparición del ser humano. La obsesión material los ha perdido.

4.2.2 Los payasos

Los payasos pueden imaginar diferentes soluciones para un problema utilizando diversos tipos de lógica y transgrediendo los límites impuestos por los augustos. Su espíritu es pánico y, por ende, liberador. En la traslación que Jodorowsky hace de este espíritu a su teoría terapéutica, los payasos se identificarían con aquellos que ponen en crisis su ego y se atreven a enfrentarse con las limitaciones provenientes de la familia, la sociedad y la cultura. El payaso está tras la pista del ser esencial. En nuestra lectura de los caracteres cómicos de *Ópera pánica*, encontramos la posibilidad de que Jodorowsky no solo haya presentado la violencia recurrente de los augustos, sino también algunos de esos payasos en proceso de sanación. Si la enfermedad funciona por repetición restrictiva, la sanación lo hace por una expansión creativa (Jodorowsky y Costa, 2011) en que la imaginación de cada uno de los centros juega un papel primordial (Jodorowsky, 2006). No sin imaginación esbozamos una tipología de payasos pánicos, emancipados en los cuatro centros, que de alguna manera vulneran la lógica programática impresa por los augustos en *Ópera pánica*.

Diálogo de amor es una de las pocas secuencias de acción donde el uso de la violencia queda descartado por parte de los personajes (E y A). El uno tiene respuestas, el otro preguntas. El diálogo merece ser citado para un corto análisis:

E: ¡Tengo respuestas! (...)
A: Yo tengo una pregunta. (...) ¿Cuál es la única respuesta que no tiene pregunta?
E: ¡Esa es la única pregunta que no tiene respuesta!
A: (...) dígame, ¿cuál es la respuesta que responde a todas las preguntas?
E: Se la diré si usted me dice cuál es la pregunta que sirve para todas las respuestas.
A: ¿Cómo lo que usted responde puede dejar de ser una respuesta?
E: Cuando lo que usted me pregunte sólo sea una pregunta nada más.
A: Entonces: Toda pregunta es en el fondo una respuesta.
E: Y toda respuesta es en el fondo una pregunta, ¡eso es! (Jodorowsky, 2006, p.64).

Aquí se invierten los papeles de E y A, terminando la situación de esta manera:

A: ¡Tengo respuestas! (...)
E: ¡Tengo preguntas! (p.64).

Se producen algunos fenómenos interesantes. La inversión de los papeles entre E y A acontece como el descubrimiento de algo nuevo que lanza la situación hacia una construcción de futuro. A diferencia de la mayoría de situaciones de *Ópera pánica*, aquí no se trata de un círculo vicioso en el que se vuelve a empezar continuamente, por el contrario, la paradoja de los argumentos esgrimidos por cada personaje se anula y tiende hacia un final feliz: el amor.

En nuestra hipótesis, la obsesión intelectual que determina el carácter cómico de los augustos de *La guerra de los filósofos* es aquí desintegrada porque ninguno de los personajes lucha por tener la razón. ¿No asistimos aquí al nacimiento de la risa pánica y su efecto de relativización de la verdad? Creemos que los personajes de *Diálogo de amor* nos hablan, en realidad, de la liberación del ego intelectual.

Qué decir de *Los dos optimistas*, situación en la que, contrario a todas las escenas de su clase, es la única que evade la violencia física y verbal entre personajes. Comprobémoslo: D y A entran a escena «cantando alegremente y bailando» (Jodorowsky, 2006, p. 45) y se preguntan por qué todos se pelean y ellos no. Incapaces de enojarse el uno con el otro, todas las estrategias que encuentran para reñir por la posesión de una manzana fracasan irremediablemente. Siguiendo a Bergson, la comicidad no solo nace de este fracaso, sino del intento fallido de representar emociones negativas que, en el caso de estos dos optimistas recalcitrantes, queda como un ridículo disfraz.

D: Bien, comencemos. (*Falsamente enojado*) ¡Esta manzana es mía!
A: (*Falsamente enojado*) ¡Esta manzana es tuya!
D: No. ¡Es mía!

A: Sí. ¡Es tuya! (p. 45).

Convencidos de que no podrán pelearse *Los dos optimistas* prorrumpen a llorar, calman su llanto con intensas demostraciones de afecto, recobran su alegría y se van felices abrazados. Esta actitud pone punto final a la situación quedando en claro en la imaginación del lector/espectador que D y A se encaminan hacia otra aventura. Esta capacidad de abrir el futuro corresponde a la caracterización del payaso pánico. En nuestra hipótesis, esta ruptura del círculo vicioso, que obliga a los personajes a repetir infinitamente la misma obsesión, representa un tipo de liberación situada en el centro emocional.

Pasamos a *Las orejas del amor* cuya temática adquiere un claro perfilamiento sexual. G, una virginal y huérfana señorita, se encuentra con C, un acosador callejero, que al verla no puede contrarlar su deseo. Ante el evidente rechazo de G, C promete no volverla a tocar. Esto suscita el interés de la dama virginal, quien le dará una oportunidad si el acosador logra contener sus ansias durante la aplicación de un cuestionario que busca recabar información sobre él.

El cuestionario no puede ser más absurdo. Las respuestas de C revelan que se trata de un secuestrador especializado en el cercenamiento de dedos y orejas como mecanismo de extorsión a la familia de las víctimas. Pese a las atrocidades que cuenta C, G se muestra cada vez más interesada en la ética profesional del criminal, pues él no corta orejas por placer, nada más por dinero.

En ese momento, la doncella revela su deseo:

G: ¿Accedería usted a cortarme una oreja sin obtener rescate? (Jodorowsky, 2006, p. 67).

Es decir, por amor, sin esperar dinero. Pese a la inicial reticencia, G convence a C de darle al menos unos jalones que se hacen cada vez más fuertes. El diálogo que establecen los personajes en medio del ritual nos proporciona una clave para su interpretación como payasos pánicos:

G: ¡No es la oreja lo que quiero que me arranque, sino las palabras que ella encierra, un río de frases insidiosas (...) ¡Ah, me sumerjo descendiendo locamente, milagro, caigo en sus brazos!

C: ¡Bueno, parece que siempre la he estado esperando, virgencita! Venga conmigo, cortaré una buena cantidad de orejas ¡así tendremos dinero para la boda y su luna de miel! (p. 68).

En primer lugar, la alusión sexual sugerida por el dramaturgo al oponer una virgen y un acosador, se ve matizada al incorporar dentro del rito un elemento purificador. Por medio del jalonamiento de orejas, G logra purificarse de palabras de odio. Tenemos entre C y G un evidente encuentro que, detrás de las imágenes violentas acerca de cercenamientos, esconde una profunda ternura. C consigue contener su deseo y halla en G a la persona a la que no puede agredir. G, por su parte, encuentra a aquel que es capaz de purificarla. Ambos encuentran el amor.

Es otra de las situaciones que no apelan al círculo vicioso, sino al encuentro que permite imaginar un futuro. ¿Podría tratarse esta escena sobre la liberación indispensable en el centro sexual para lograr la sanación? Aunque, una conclusión al respecto podría generar polémica, citaremos a Alejandro Jodorowsky (2006), esperando tener un respaldo para nuestras conjeturas:

Si se quiere ser generador no se debe tener ningún límite sexual (...) Sade se revela como un científico que investigaba todas las posibilidades del sexo sin límites. Puede ir de la antropofagia al crimen sádico, al incesto, llegar al robo. Para poder despertar la creatividad, hay que tener una imaginación sexual libre de toda moral (...). La primera cosa que debo vencer es el imperio de las palabras. Si estoy ahogado en las palabras no puedo ser creativo (p. 305).

Así pues, apelando a la imaginación como factor de liberación pánico-terapéutica, podemos afirmar que Jodorowsky nos muestra en esta escena dos payasos que emancipan espiritualmente su centro creativo-sexual.

Encaremos el análisis de *Monólogo*. Debido a su reducida extensión, lo transcribimos por entero:

Narrador: ¡MONÓLOGO!

(Entra C, serio, trayendo una silla. Coloca la silla en medio del escenario, se sube en ella y abriendo los brazos vocifera:)

C: ¡SOY INOCENTE!

*(Recupera su seriedad y se va llevándose la silla).
(Obscuridad.) (Jodorowsky, 2006, p. 39).*

No podemos negar el probable vínculo que existe entre esta corta escena y *La culpa*, donde tres augustos desean sonsacar una confesión a un personaje que insiste en

su inocencia. Aunque, clasificamos a los personajes de *La culpa* dentro de la categoría de aquellos que someten lo creativo a lo intelectual, esta situación admite también otra interpretación, a saber, lo material invadido por lo intelectual. Es decir que, podríamos asumir que, como lo ha sostenido la teoría platónica de las ideas y la religión católica, es el cuerpo (incluida la sexualidad) donde reside la culpabilidad de los seres humanos.

En este sentido, *Monólogo* bien podría ser una respuesta de lo material, de la corporalidad humana, contra el juicio al que ha sido metódicamente sometida a lo largo de la historia de Occidente. La afirmación de C, por tanto, podría manifestar la liberación de la materia por sobre todo sistema ideológico que intente imponerle una imaginaria mácula.

Nos resta por estudiar el personaje de *Un Cuento*.

Narrador: ¡UN CUENTO!

A: (*Al público*) Les voy a contar un cuento... Érase una vez... Érase una pequeña vez... Una vez tan pequeña... tan pequeña que no hubo vez. ¡Entonces no hay cuento! Gracias.

(*Se va*).

(*Obscuridad.*) (Jodorowsky, 2006, p. 50).

La única actividad del payaso en esta escena es hacer un chiste, o como se dice en distintas latitudes del mundo hispano, contar un cuento. Resulta más que llamativo que sea la única situación que no encuentre una clasificación temática en torno a los cuatro centros que —según Alejandro Jodorowsky— componen al ser humano. ¿Cómo interpretar esta aparente incoherencia con el sistema hermenéutico que hemos planteado a lo largo de este estudio?

Como hemos anotado en 3.3, cada centro utiliza distintos lenguajes para comunicarse: el centro corporal lo hace a través de las necesidades, el sexual mediante deseos, el emocional usa los sentimientos y el intelectual, las ideas. En una persona enferma «los cuatro centros tiran cada uno de un lado como si fueran cuatro caballos de un mismo tiro pero sin un destino común» (Jodorowsky y Costa, 2011, p. 49). Nuestra tipología de personajes augustos demuestra precisamente lo que sucede por efecto de esta colisión entre nuestras ideas, emociones, necesidades y deseos: la persona se convierte en un territorio en disputa que lo lleva a la autodestrucción. En la teoría del arte para sanar se requiere de una entidad que traduzca los lenguajes de los

distintos centros y que los armonice de tal modo que sea posible esa sanación. Siguiendo con la metáfora de los cuatro caballos, la sanación depende de un conductor. Nuestra hipótesis sostiene que este pequeño chiste constituye el conductor, el intérprete, la síntesis y conclusión de los cuatro tipos de payasos que hemos hallado en nuestro análisis: payasos intelectuales, emocionales, creativos y corporales. El objetivo liberador a la que aspira el arte para sanar cierra *Ópera pánica* precisamente con un chiste, invocando el espíritu de la risa pánica.

4.3 La comicidad de la situaciones

Si experimentamos en la vida cotidiana la repetición exacta de una serie de hechos interpretamos esto como una coincidencia, pero si esa repetición se reitera de manera insistente probablemente nos provocará risa (Bergson, 1985). Henri Bergson explica este fenómeno debido a que la repetición cómica parece obedecer a un patrón mecánico que contradice el normal transcurrir de la vida. La repetición de situaciones a veces adquiere un orden matemático que conserva, no obstante, la sensación de verosimilitud de los fenómenos vivos. El uso de los mecanismos de repetición sugeridos por Bergson es evidente en la escritura de *Ópera pánica*.

4.3.1 Repetición de secuencias

Esta técnica de comicidad es ampliamente utilizada en este *Cabaret trágico*. En torno a la repetición de secuencias podemos encontrar dos variantes:

- a. Repetición de orden matemático, caracterizadas por un patrón de intervención de los personajes y por la reiteración exacta del mismo ritual de acciones.
- b. Repetición de situaciones: en que los personajes se enfrentan a un problema y buscan distintas estrategias de solución (n intentos).

A la primera clase pertenecen *La guerra*, *La culpa*, *El ahogamiento*, *La tierra prometida* y *Los nadadores*. Tomemos ésta última como ejemplo de análisis.

Recordemos que la fábula de esta escena trata sobre tres nadadores que se enfrascan en una discusión filosófica sobre la calidad del agua antes de lanzarse a una piscina. La discusión les impide lanzarse y reparar en que uno de los personajes (C) ha caído al agua y pide desesperadamente auxilio. Si prescindimos del contenido de las acotaciones y diálogos, la escena desnuda un mecanismo de repetición que se puede resumir en el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Los nadadores

Estructura	Texto y/o acotación
A, B y D: Intervención al unísono	¡Uno! ¡Dos! ¡Y!
B: Interrupción	¡Un momento!
<i>(Acotación de acción)</i>	<i>(Los tres nadadores toman una posición de descanso.)</i>
B: Planteamiento del problema teórico.	Es evidente que la calidad del agua influye en nuestras marcas.
BDA BDA BDA	[Los personajes intervienen siempre en el mismo orden aportando con distintas premisas para la discusión.]
B: Fracaso en la resolución del problema teórico.	El problema no tiene solución.
C: Interrupción	(…) ¿Se lanzan o no se lanzan?

Esta estructura se presenta de forma idéntica en dos ocasiones. Sin embargo, cuando llega la crisis, a saber, la caída de C a la piscina se modifica el orden e intensidad de las interrupciones de C. Por ejemplo:

BDA C/ BDC ACCAC/BCDAC/BD CAB/

La mecanización o rigidez de la situación, en términos de Bergson, está simbolizada por el orden simétrico de intervención que siguen los tres filósofos nadadores **BDA**.

La repetición se inicia con el intento de resolución de un problema y termina con su fracaso. Lo mismo sucede en la *repetición de situaciones* pero sin ese rigor matemático. Son los casos de *Las dos pesimistas* y *Los dos optimistas*. La estructuración dramática de la secuencia repetida puede sintetizarse así:

Cuadro 2. Las dos pesimistas

Estructura	Texto y/o acotación
Planteamiento del problema	F: ¿Qué podemos hacer para ponernos en desacuerdo?
Intento de solución	F: Es preciso que yo encuentre algo que sea bueno. Así usted estará en desacuerdo conmigo... Nada es bueno, ... excepto...
Fracaso	E: <i>(ávida)</i> ¿Excepto? F: <i>(Inspira, se llena de aire , piensa, no encuentra nada, se desinfla.)</i> Nada es bueno. E: Sí. Nada es bueno... ¡Mierda, estamos de acuerdo!

La comicidad de la repetición radicaré en la continua reanudación de estrategias —cada vez más absurdas— que, por degradación, los devolverá al punto de inicio.

4.3.2 Repetición de dos terquedades y comedia interior

Para esclarecer el funcionamiento del procedimiento de repetición, Bergson (1985) nos propone imaginar un juguete infantil, el diablillo de resorte. Aquel muñequito que al activar un botón sale de su caja y que basta con presionar para encerrarlo nuevamente en ella. La diversión deriva precisamente de este juego de fuerzas puramente mecánico en el cual lo que logra hacer una lo deshace inmediatamente la otra. Algunas escenas de *Ópera pánica* responden a este tipo de lógica, es decir, funcionan a través del «conflicto entre dos terquedades: una de ellas puramente mecánica, concluye por ceder ante la otra, proporcionándonos una diversión» (p.31).

Las prisioneras, La guerra, El optimista y la pesimista, El sitio ajeno, En la piscina y La mujer ideal recurren en distinta medida a este tipo de procedimiento cómico. Tomemos por caso el final de *El sitio ajeno*:

F: (...) ¡Dame tu sitio! (*Empujón*) (...)
E: (...) ¿Dónde está? (*Desplazamiento*) (...)
(Mientras la luz va bajando su intensidad, F persigue a E de un sitio a otro. Cada vez que E se inmoviliza, F la empuja.)

F: ¡Dame tu sitio)
E: ¿Dónde está?
(*Obscuridad.*) (Jodorowsky, 2006, p. 71).

La comicidad se reduce al mecanismo puro en que dos fuerzas contrarias oscilan permanentemente. Es importante añadir que el resorte no solo se aplica al juego de acciones empujón-desplazamiento, sino además a las ideas u obstinaciones morales e ideológicas de cada personaje. En este caso, como lo analizamos en 4.2.1.3.c, el afán de poder de F se comprime cuando E deambula por el espacio sin sitio fijo, y se descomprime cuando esta última se detiene.

Bergson sugiere que la oscilación de una fuerza a otra adquiere mayor comicidad cuando el procedimiento se interioriza dentro de la personalidad o acción de un solo personaje. Esto es lo que Bergson (1985) define como *comedia interior*:

Hay casos en que todo el interés de una escena radica en un personaje único, un personaje que se desdobra y al que su interlocutor sirve como de prisma, a través del cual se efectúa un desdoblamiento. (...) supongamos en un hombre estos dos sentimientos irreductibles y rígidos: haced que ese hombre oscile entre uno y otro; haced sobre todo, que esta oscilación llegue a ser (...) mecánica y que adopte la forma (...) de un aparato simple e infantil. (p. 33).

En ninguna otra escena se revela este procedimiento con tanta nitidez como en *El inestable*, cuyo personaje (C) experimenta cambios repentinos de emoción con respecto a D en una caótica gama que va del amor al odio. Si Bergson habla de una oscilación dentro del personaje entre dos fuerzas, *El inestable* propone quizá una oscilación entre múltiples personalidades que se reparten violentamente las palabras del mismo personaje. Una de las personalidades de C será el verdugo de D, otra se presentará como víctima, otra como salvador:

E: (*Llorando*) ¡Ah, qué mujer admirable pierde el mundo! (*Cínico*) ¡Me importa un cuerno! (*Trágico*) ¡Qué dolor! (*Acusador.*) ¡Lo mereces, canalla! (*Santo*) ¡Dios, dame fuerzas para salvarla! (*Demoniaco*) ¡Revienta! (*Le da otra cuchillada.*) (Jodorowsky, 2006, p. 59).

4.3.3 Círculos viciosos

La imagen que nos propone Bergson para ilustrar el funcionamiento de esta técnica es la de una pequeña *bola de nieve* que va adquiriendo mayor volumen a medida que se desplaza. El símil descubre el poder de una pequeña causa que puede propagar un efecto de magnitudes insospechadas. La bola de nieve como mecanismo

cómico es una forma particular de la repetición, sin embargo, su comicidad se incrementa cuando es reversible o, en otras palabras, circular. Bergson (1985) nos dice al respecto:

(...) el mecanismo es cómico cuando el movimiento se desarrolla rectilíneo; pero es más cómico todavía cuando (...) todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverse al mismo sitio (p. 35).

Este esfuerzo que se resuelve en nada constituye un factor de comicidad al que *Ópera pánica* recurre con frecuencia. De hecho, existen situaciones en que la acción apela a un círculo vicioso que da la impresión de no tener ni inicio ni final y de haberse desarrollado así desde siempre y para siempre. *Las prisioneras*, *El optimista y la pesimista*, *Los idiotas*, *El señor y sus criados*, *La guerra* y *La tierra prometida* ostentan esta repetición eterna.

Observemos el caso de *El señor y sus criados*, a nuestro juicio, la más patética de todas ellas. D es el aristócrata y A, B, C, D, E, F y G, sus servidores. El ritual que se reitera es la eterna paliza que le acomodan a D, día tras día, al despertar. Cada mañana el aristócrata despierta bañado en sangre y llama, por velocidad adquirida, a sus sirvientes. Sin saber bien cómo, D ordena su propia flagelación, cosa que los sirvientes efectúan para luego devolverlo al sueño.

Las situaciones de este tipo empiezan y terminan de la misma manera, a veces, incluso con las mismas palabras. Por ejemplo *La Guerra*:

Inicio:

(*A soldado, enloquecido, corre en círculo*)

A: ¡Sí, mi general! ¡Sí, mi general! ¡Sí, mi general! (Jodorowsky, 2006, p. 32).

Final:

(*A corre en círculo, enloquecido, no sabiendo a quién seguir*)

A: ¡Sí, mi general! ¡Sí, mi general! ¡Sí, mi general! (p. 35).

En otros círculos viciosos, como en *Los Nadadores* y *El sitio ajeno*, pueden detectarse, en cambio, un punto de inicio pero no de finalización, prolongando el conflicto hacia el infinito. Este mecanismo es aprovechado por el autor para enfatizar la lógica del comportamiento augusto, atrapado en un problema por la incapacidad de flexibilizar su obsesión.

4.3.4 Inversiones

Es un procedimiento cómico que consiste en el intercambio de los papeles desempeñados por los personajes en el transcurso de la situación. De este género de

comicidad derivan todas variantes del «mundo al revés» en que los ladrones son honestos, los embaucadores son embaucados, etc. El movimiento que debe producirse, por tanto, es el de ascenso del personaje que tiene menos estatus y la degradación de aquel que inicialmente ostenta mayor autoridad. Este procedimiento se cumple de forma clara en *Ser o no ser*, *La culpa*, *La mujer con el fusil*, y *En la piscina*.

En *La culpa* se percibe claramente como los augustos inquisidores, producto de la desesperación, pierden paulatinamente el poder y la confianza en su propio papel. Terminan de rodillas bajo el inculpado, que a pesar de haber sido agredido, no retrocede en la afirmación de su inocencia. G, el acusado, se levanta y ríe, mientras C, A y B se lamentan e imploran.

Mujer con fusil nos proporciona otro ejemplo clarificador. F desea suicidarse, pero debido a las dimensiones de su fusil, requiere la ayuda de alguien para activar el gatillo. La depresión que muestra, la coloca en un estatus bajo. A su llamado, A llega para ayudar a la dama desempeñando un estatus alto. Estos papeles se intercambian, cuando A se niega a apretar el gatillo y F se ofrece a demostrar que no es nada difícil. F ahora cumple el rol alto y A el bajo. La degradación total de A ocurre cuando F lo asesina y declara: ¡Mueran los huevones!

Diálogo de amor constituye un tipo de inversión particular, debido a que si bien se produce un trueque de papeles, este no representa un ascenso ni descenso de estatus, tan solo un intercambio. Es por esto, que el procedimiento de la inversión no comporta necesariamente un técnica de degradación.

4.3.5 Manipulación

Muchas de las situaciones de *Ópera pánica* colocan a los personajes en situaciones en que su voluntad parece someterse a su obsesión o a algún tipo de programación. Así, por ejemplo, se podría decir que el verdadero protagonista de varios cuadros es el círculo vicioso —como mecanismo de manipulación— que obliga a los personajes a repetir su comedia hacia el infinito. Pese a que todos los casos de círculo vicioso podrían ser asimilados a la técnica de la manipulación, existe uno que sobresale por la explicitud del mismo. Nos referimos a *La guerra*:

(A se desmaya)
B,C y D: ¡De pie!
(A se levanta. Firme.)

C: ¡Avanzar!

D: ¡Alto!
B: ¡Retroceder!

(*A se desmaya*) (Jodorowsky, 2006, p. 33).

La manipulación que se observa en esta secuencia no es de orden abstracto, por el contrario, los hilos adquieren concreción en los tres generales y el fantoche en el pequeño soldadito.

4.3.6 Interferencia de series independientes

Este mecanismo cómico consiste en hacer coincidir parcialmente dos series de acontecimientos pertenecientes a ámbitos distintos. Se genera así una sensación de incongruencia, desarmonía o descontextualización. La transposición de un hecho del pasado en el presente, o de un hecho fantástico en la serie de hechos reales, el equívoco que se produce por una doble interpretación de los hechos son expresiones distintas de esta técnica cómica.

Jodorowsky echa mano de ella para provocar en el lector-espectador situaciones absurdas como el cruce de una piscina con un debate académico (*Los nadadores*), una piscina con un debate moral (*El ahogamiento*), tres perezosos con el pensamiento (*Los idiotas*), una merienda con un horno crematorio (*Cena familiar*), el amor puro y verdadero con el sadomasoquismo (*Las orejas del amor*), lo filosófico con la escatología (*La guerra de los filósofos*), etc.

4.3.7 Inclasificables

Con excepción de *Un cuento*, no hemos logrado reconocer el uso de mecanismos cómicos en aquellas escenas cortas en las que solo interviene un personaje. Estas son *El primer paso*, *Monólogo* y *Tener y no tener*. Tampoco creemos que sean risibles si no es dentro del contexto de la obra. Podría ser también que no persigan en absoluto la risa. Recordemos que *Ópera pánica* no está definida como una comedia sino como un cabaret trágico, misterioso apelativo que estamos en condiciones de interpretar sobre la base las premisas de lo pánico.

5. Conclusiones

Recordemos los objetivos planteados en la introducción de nuestro trabajo. Nos propusimos, en primer lugar, identificar los mecanismos cómicos y humorísticos

utilizados en la configuración de personajes y situaciones; en segundo lugar, desentrañar el sentido de lo trágico y lo cómico en *Ópera pánica (cabaret trágico)* y, tercero, explicar cómo dicho sentido podría integrarse en el marco conceptual de arte terapéutico desarrollado por Jodorowsky. Hemos logrado detectar entre estos tres objetivos una profunda correlación articulada alrededor de la filosofía pánica de Alejandro Jodorowsky.

En torno a los mecanismos cómicos y humorísticos aplicados a los personajes concluimos que su uso tiene la intención de generar la risa pánica interpretada como signo de una completa sensación de la salud (Cubero, 2003). Es evidente que *Ópera pánica* hace reír y para ello utiliza, payasos y augustos, personajes tipo que facilitan —por su sencillez— la visión del funcionamiento mecánico de las distintas enfermedades o deformaciones que invaden al ser esencial. Para nosotros ha sido un hallazgo inesperado observar la coherencia filosófica entre las premisas del movimiento pánico y el arte para sanar, más aún cuando llegamos a la aplicación de la tipología de las doce deformaciones por medio de indicios y frases sueltas que Jodorowsky lanza sobre la enfermedad en obras no propiamente relacionadas con su teatro. Consideramos que este hallazgo es uno de los principales aportes de este estudio, por cuanto, la tal tipología examinada en obras como *Evangelios para sanar* (2007) y *Metagenealogía* (2011) podría convertirse en una llave interpretativa de toda la obra dramaturgica reciente del autor.

En lo referido a los mecanismos cómicos y humorísticos aplicados a la configuración de situaciones hemos comprobado el uso de técnicas tradicionales de la comedia clásica a los que Bergson dedicó su libro *La Risa*. Sin embargo, lo interesante es el uso que se hace de ellos para magnificar la lógica programática de las distintas deformaciones espirituales. La enfermedad como la comedia funcionan articuladas bajo esquemas de repetición. Jodorowsky, acude a la comedia quizá porque esas rutinas y hábitos intelectuales, emocionales, sexual-creativos y corporales —mediante la caricaturización— adquieren la justa medida de nuestra ridiculez en cuanto egos. La terapia pánica pasa por la concientización de esos círculos hipnóticos y la irrupción de la acción creativa para deshacerlos.

En lo que concierne a la oposición entre los elementos cómicos y trágicos implicados en *Ópera pánica*, constatamos nuevamente que lo pánico es el dispositivo teórico que desvanece esta aparente antinomia. Y es que el pensamiento dualista que deslinda de forma tajante lo cómico de lo trágico sucumbe ante el contacto de los seres

humanos con la experiencia real. Se trata tan solo de conceptos, de puntos de vista que son incapaces de abarcar la totalidad de la experiencia viva. Por ende, si queremos disolver la antinomia teórica expresada en el título de la obra *Ópera pánica (cabaret trágico)* se debe proceder a través de los distintos tipos de lógica que el pánico propone como estrategia de escape a la enfermedad del pensamiento dualista. Siguiendo esta línea de argumentación, podríamos concluir que:

Ópera pánica es una tragedia (comedia)

Ópera pánica no es una tragedia (comedia)

Ópera pánica es varios tipos de tragedia (comedia).

Ópera pánica no es una tragedia (comedia), pero fue una tragedia (comedia).

Ópera pánica no es una tragedia (comedia), pero será una tragedia (comedia).

Ópera pánica se convierte en una tragedia (comedia).

Ópera pánica va a dejar de ser una tragedia (comedia).

Ópera pánica es lo contrario de una tragedia (comedia).

Ópera pánica no es lo contrario de una tragedia (comedia).

Ópera pánica no es igual a una tragedia (comedia).

Ópera pánica no es una tragedia o su contrario.

Una tragedia es una comedia.

Ópera pánica está dentro de una tragedia (comedia).

Ópera pánica está fuera de una tragedia (comedia).

Ópera pánica comprende a una tragedia (comedia).

Ópera pánica es la digestión de una tragedia (comedia).

Ópera pánica es la mitad de una tragedia (comedia).

Ópera pánica es una tragedia /comedia, tragedia/comedia/tragedia/comedia, tragedia/tragedia/comedia/comedia/tragedia/comedia, etc.

Tenemos conciencia de que al tratarse de un trabajo pionero en torno al humor en el teatro de Jodorowsky, nuestra elaboración conceptual y enfoque teórico podría ser pulido y profundizado. Hemos recurrido a pocas fuentes, no obstante, creemos que está abierta una trocha de investigación que podría abarcar otras obras del autor y de otros representantes del teatro pánico como Fernando Arrabal.

Por otro lado, los alcances de este trabajo han excluido la reflexión sobre aspectos como la comicidad verbal. Sin embargo, sería interesante ampliar la

indagación a tipos de comicidad subsidiarios que atraviesan la obra. La comicidad escatológica, por ejemplo, es una constante en los diálogos de augustos y payasos a la que se le podría dedicar un estudio aparte. Del mismo modo, nos ha llamado la atención el hecho de que Jodorowsky elija el decorado verbal como fundamento escenográfico de esta pieza. ¿Existen algún vínculo entre el cariz imaginario de la enfermedad con este planteamiento espacial?

No quisiéramos finalizar sin comentar acerca de las acusaciones que tanto desde círculos científicos y artísticos se agitan contra Jodorowsky. Nuestra defensa se realiza, no obstante, siempre apelando al teatro pues excede a esta investigación cualquier otra calidad de juicio. El teatro siempre ha tenido una relación con la catarsis, con la purificación de pasiones, tensiones negativas, con la búsqueda de un equilibrio emocional o espiritual. Ese es el ritual. Una de las esclavitudes del ser humano «civilizado» en estos tiempos globales es su desprendimiento de los rituales. La vinculación del teatro con la terapia no se basa en un pensamiento reciente, está unido a sus orígenes y la historia parece seguir validando esa relación. De ahí que la acusación de haberse alejado del «arte serio» no sea del todo justa con la dimensión ritual del teatro.

Alejandro Jodorowsky ha cumplido 88 años en 2017, pero esto no es óbice para que su obra escrita, fílmica y dramaturgica se siga multiplicando. Él se ha planteado hacer 4 películas hasta los 100 años (Garrat, 2016) y asegura que vivirá al menos 150 años. Y es que la juventud de Jodorowsky aspira a prolongarse hasta que sus uñas y cabellos dejen de crecer. En el constante proceso de disolución de su ego, la risa sepulcral del dios Pan estallará ante el deceso de su última célula.

6. Bibliografía:

- Aristóteles. (2013). *Arte poética. Arte retórica*. México: Editorial Porrúa.
- Artaud, A. (1964). La puesta en escena y la metafísica. En *El teatro y su doble* (pp. 35-51). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: Sarpe.
- Bancroft, R. (2016). Jodorowsky y Villalta en el teatro mexicano actual. Ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional de Hispanistas (1971)*, Salamanca, España. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jodorowsky-y-vilalta-en-el-teatro-mexicano-actual/>
- Bobes, M. (1997). Introducción a la teoría del teatro. En M. Bobes (et.al), *Teoría del Teatro* (pp. 9-27). Madrid: Arco Libros.
- Cisternas, C. (2012). La escritura fragmentaria: delirios de Alejandro Jodorowsky. (Tesis de maestría). Universidad de Concepción, Concepción. Recuperado de https://www.academia.edu/7785505/La_escritura_fragmentaria_Delirios_de_Alejandro_Jodorowsky_Tesis_para_optar_al_grado_de_Magister_en_literaturas_hispanicas
- _____ (2014). El loco y el (H) ermitaño en la poética de Alejandro Jodorowsky. El fragmento como pensamiento viajero. *Revista Laboratorio, número 9*. Recuperado de http://http://revistalaboratorio.udp.cl/num9_2014_art10_cisternas/
- Cubero, I. (2003). La risa del budismo Zen y la gaya risa. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico, vol.8, número 29-30, 107-122*. Recuperado de https://issuu.com/edicionescallejon/docs/2003_ene-mar
- De Vera, B. (2016, 26 de julio). Psicoanálisis, la teoría detrás de los disparates de Jodorowsky. *El País. Edición digital*. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=255746>
- Del-Río Reyes, M. (1999). Presencia de Alejandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro. *Latin American Theatre Review, 33, No. 1, Otoño, 55-72*. Recuperado de <http://journals.ku.edu/latr/article/view/1270/1245>
- Decker, A. (2015). The Panic Man: Shock and Alejandro Jodorowsky's Panic Theory. *Revista Terremoto, Issue 3: Watching World Collapse*. Recuperado de <http://terremoto.mx/article/the-panic-man-shock-and-alejandro-jodorowskys-panic-theory/>
- Eco, U. (2007). *La historia de la fealdad*. Barcelona: Penguin Random House.
- Freud, S. (2006). El chiste y su relación con el inconsciente. En (3ª ed.) *Obras completas, tomo 3* (pp. 1029-1167). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Ganzerla, N. (2011). *Alejandro Jodorowsky; performance, teatro e guarigione*. (Tesis de grado). Università degli studi di Torino. Recuperado de https://www.academia.edu/1323549/Alejandro_Jodorowsky_performance_teatro_e_guarigione

García. R. (2011) La intervención psicológica y la presunta emergencia de la *dimensión poética*: valoración y crítica de algunos planteamientos actuales. *Teoría y crítica de la psicología*, 1, 142-163. Recuperado de <http://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/42/64>

García Barrientos, J. (2007). Discurso del método. En García Barrientos (et. at), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método* (pp. 11-40). Madrid: Editorial Fundamentos.

Garratt, E. (2016, 27 de mayo). Alejandro Jodorowsky: Perder un hijo me cambió la vida. *Economía y negocios*. Edición digital.

Gavrila. A. (2016). Alejandro Jodorowsky`s Therapeutic Drea,scape. Blending History, Memory, and Symbolism in The Dance of Reality. *Philologica, Scientific Journal of Sapientia University*, vol 8 (1), 155-167. Recuperado de <http://www.acta.sapientia.ro/acta-phil/C8-1/phil081-11.pdf>

Guerrero C. y Bou. P. (2010). Entrevista a Alejandro Jodorowsky. *Plano sin fin*. Recuperado el 4 de mayo de 2017 de <http://planosinfin.com/entrevista-a-alejandro-jodorowsky-plano-sin-fin-en-colaboracion-con-monoperro/>

Hernández, M. (1999) El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, No.8, 217-232. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_31.html#I_43

Jodorowsky, A. (2001a). *La danza de la realidad*. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (2001b). La catarsis del pánico. *Revista El Cultural*, 26 de septiembre. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/teatro/La-catarsis-del-Panico/1535>

_____ (2006). *Psicomagia*. México: Ediciones Siruela.

_____ (2007a). *Teatro sin fin*. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (2007b). *Evangelios para sanar*. Madrid: Ediciones Siruela.

Jodorowsky, A. y Costa, M. (2011). *Metagenealogía*. México: Grijalbo.

Lindstrom, N. (2013). La expresión profética y apocalíptica en la producción de Alejandro Jodorowsky. *Revista Chasqui*, Vol.42, 125-133.

Mancilla, R. (2015). *El cine pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989): una estética de la catástrofe*. (Tesis de posgrado). Univesidad de Chile, Santiago. Recuperada de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130767>

Martin, R. (2007). *The Psychology of Humor*. Sandiego: Elsevier.

Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.

Morales. T. (2009). *El arte del clown y del payaso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Salvat, R. (1965). Teatro «pánico» en París. *Revista Yorick*, número 8, 8-17. Recuperado de <http://teatro.es/catalogo-integrado/teatro-panico-en-paris-reproducimos-este-texto-del-sp-32138-2>

Sánchez, J. (2013). Para una lectura postteatral de Teatro posdramático. En Lehmann, H.T, (Ed. Castellana), *Teatro posdramático* (pp. 17-25). Murcia: CENDEAC.

Sosa, N. (2007). Del humor y sus alrededores. *Revista de La Facultad*, 13, 169-183. Recuperado de <http://fadeweb.uncoma.edu.ar/extension/publifadecs/revista/revista13/10nelly.pdf>

Torres Sánchez, M. (1997). Teorías lingüísticas del humor verbal. *Revistas Pragmalingüística*, No.5-6, 435-448. Recuperado de <http://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/viewFile/532/466>

Zuñiga. F. (2010). Psicomagia y relación médico paciente. *Revista Medicina y humanidades*, vol. 2, No.2-3, 18-20. Recuperado de http://www.medicinayhumanidades.cl/ediciones/n2_32010/05_PSICOMAGIA_Y_RELACION_MEDICO_PACIENTE.pdf