

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Teatro Pánico.....	5
a) Aspectos historiográficos y lineamientos poéticos.....	5
b) Biografías de Arrabal, Jodorowsky y Topor.....	9
c) Conceptos de peste y liberación en la ceremonia pánica.....	13
3. Concepción de cuerpo en el Teatro Pánico.....	20
a) El hombre pánico de Arrabal.....	20
b) Cuerpo grotesco y manifestación de lo sexual: “ <i>La primera comunión. Ceremonia Pánica</i> ” (1959).....	23
4. Lo abyecto en el Teatro Pánico: la denuncia en el arte contemporáneo.....	34
5. Conclusión.....	47
6. Anexo: La tierra salitrera de Alejandro Jodorowsky.....	56
7. Bibliografía.....	62

1. Introducción

En este trabajo me propongo investigar acerca del Grupo Pánico, cuyos referentes principales son: Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. Uno de los objetivos de esta investigación será reconocer algunos conceptos de Antonin Artaud, tales como la peste y la crueldad, en las puestas teatrales del Grupo. Existen tres premisas acerca de la obra de Artaud que tienen su implicancia en este trabajo. Las mismas son: la concepción negativa que tenía el artista sobre la sociedad burguesa de su tiempo, la necesidad de reconectar el arte con la vida y la crítica que él establecía hacia la institución arte. A partir de esto, podemos identificar la idea de peste. En su libro *El teatro y su doble* (1938) establece que este concepto se relaciona con la crueldad de la naturaleza, aquello que mata pero también, desencadena conflictos y libera. Artaud sostiene que "cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban" (Artaud, 1973:18). Para él, el teatro debe ser como la peste y esta es una de las principales nociones para desarrollar esta investigación: cómo se involucran las creaciones del Grupo Pánico con un sujeto y mundo nuevos en los cuales es necesaria una nueva concepción de arte y también de vida.

Artaud fue, además de dramaturgo y actor, ensayista, novelista, poeta, dibujante, pintor y traductor. Pero sigue siendo reconocido como uno de los grandes maestros del arte por su teatro de la crueldad. La idea de inundar al espectador más allá de la trama, de abandonar los espacios convencionales del teatro y de invadir la escena con lenguajes extravagantes que nada tenían que en común con lo tradicional. En su paso por México, Artaud descubre una nueva forma no sólo de arte sino de creación. Intenta devolverle a la cultura y vida occidental una reconexión hacia lo originario, hacia el ritual.

Teniendo en cuenta esta premisa, otro de los objetivos es relacionar la idea de cuerpo grotesco, propuesta por Mijail Bajtín en 1940, en cuanto se identifica con "aperturas y orificios, es decir, entrañas, genitales que ponen en contacto al individuo con la comunidad" (González Linares, 2010: párr. 3), con el de "el hombre pánico" propuesto por Arrabal en 1962 en una conferencia en Sydney, Australia. Allí, el artista español explica su concepción de hombre, artista, sujeto pánico. Considera que el "*ser artista*" se sirve de dos pilares: memoria y azar. La primera, a partir de su biografía, de sensibilidad, de inteligencia. Y la segunda, a partir de lo inesperado, de la confusión. Y Bajtín, por su

parte, se sostiene, básicamente, en distanciarse del cuerpo "clásico" y naturalista, del cuerpo bello. En este trabajo, analizaremos principalmente el cuerpo como un todo y cuál es su relación para con el exterior. Todo lo que sale del mismo, las excreciones, lo que brota, desborda; aquello que quiere escapar del cuerpo grotesco será de vital importancia en esta investigación. Asimismo, otro núcleo de esta investigación será la obra pánica por excelencia *La primera comunión (Ceremonia Pánica)* (1962) y de la cual nos enfocaremos en cómo la manifestación de aspectos sexuales tanto personales como para con otros se vuelven un eje fundamental en la obra de los artistas mencionados. Luego de definir qué es un cuerpo abierto, que expulsa, nos adentraremos en lo sexual como forma de reconciliación del arte con la vida. Atrás quedaron las puestas en escena de palabras y reacciones forzadas para darle paso a las nuevas ideas de los jóvenes artistas pánicos de los 60. Tanto Jodorowsky como Topor incluyeron sus propias visiones del ser artista y del cuerpo humano, respectivamente. El cineasta chileno sostiene que para actuar verdaderamente es necesario, paradójicamente, no actuar, excluir al yo que proviene del ego y que inunda y opaca al ser real de cada persona. Asimismo, Roland Topor crea su manifiesto de "el hombre elegante" y que numerosos autores han comparado con el "hombre pánico" de Arrabal. Durante el proceso de esta investigación, nos adentraremos en los conceptos de los autores acerca del artista, del cuerpo y del hombre.

Las dos aristas que componen esta investigación, Grupo Pánico y cuerpo grotesco, están íntimamente relacionadas y dan como resultado una nueva perspectiva del arte: lo abyecto como categoría estética. Para esquematizar este capítulo, comenzaremos con algunas definiciones de lo abyecto provenientes de Artaud, Kristeva y Clair. Luego, analizaremos los postulados de cada uno estableciendo una relación con las puestas del Grupo Pánico. El objetivo final será reconocer a la abyección como una categoría estética que envuelve la denuncia y/o la resistencia en los sistemas de poder que imperaron en el siglo XX y que aún siguen imperando. Allí podemos encontrar puestas y estéticas que se animan a indagar sobre un arte del desperdicio y que algunos autores denominan "estética del asco¹". Lo que antes se denominaba como abyecto, deplorable o bajo y que no tenía ningún lugar en las salas o galerías de arte, escenarios o instalaciones, hoy parece ser el

¹ Concepto extraído del libro "El extravío de los límites" de José López Anaya (2007: 13). Y en el cual nos explayaremos más adelante.

único camino de salida para una sociedad colapsada y con objeciones hacia un sistema que ya no funciona. Contextualizaremos a los artistas pánicos dentro de aquel oleaje de artistas surgidos en los años 60, que trajeron consigo las banderas de una nueva visión política y hasta filosófica de la vida.

Frente a este arte -¿y sociedad?- del residuo, el concepto de lo abyecto posibilita indagar sobre una nueva forma de resistir ante las problemáticas de un mundo cada vez más complejo y un ser humano cada vez menos humano. Es por eso que lo abyecto es considerado una categoría estética que implica un cuerpo abierto, que expulsa todo lo que necesita arrojar, los desechos, líquidos o sólidos, y una necesidad de volver a relacionar al arte con la vida y alejando al hombre de la quietud y de la muerte que amenazan la vida cotidiana. Indagaremos en un arte que desde el residuo y lo viejo transfigura la muerte en vida abriendo así las posibilidades del nacimiento de lo nuevo y superior.

2. Teatro Pánico

a) Aspectos historiográficos y lineamientos poéticos

El Teatro Pánico surge dentro del Grupo Pánico, un movimiento artístico que comienza en 1962, en Francia. El mismo está compuesto por el actor y dramaturgo español, Fernando Arrabal; el dramaturgo, director de cine y poeta chileno Alejandro Jodorowsky y el pintor y actor francés, Roland Topor. Los principales pilares de este movimiento son el surrealismo de André Bretón, de quien se distanciarán un par de años antes de la creación del Grupo, y, como toda vanguardia artística, de Antonin Artaud.²

Agobiados del surrealismo por considerarlo un movimiento de sumo dogmatismo y cierta ortodoxia en donde André Breton oficiaba como una especie de figura papal, Arrabal, Jodorowsky y Topor decidieron seguir el camino de Antonin Artaud y dejar de concurrir a los encuentros, sin embargo, la influencia del surrealismo se mantuvo en las distintas obras de arte del Grupo. Diego Santos Sánchez sostiene que el movimiento Pánico surge a partir de una respuesta de los jóvenes artistas hacia el surrealismo. Y en palabras de uno de sus integrantes, Alejandro Jodorowsky:

Arrabal, Topor y yo asistíamos a las reuniones surrealistas que organizaba Bretón en París. Me sorprendió lo decadentes que eran, tan troskistas, tan románticos.... Recuerdo que Bretón odiaba la música y la pintura abstracta. 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. (Jodorowsky, 2001: párr. 2)

El trío de artistas, junto a otros disidentes del surrealismo, se reunían en el Café de la Paix, París, donde compartían intereses literarios, filosóficos, teatrales y pictóricos. Allí, por el año 1960, se definieron como un grupo “burlesco”, aunque dos años después cambiaron el nombre por Pánico, que es el que conocemos en la actualidad. Según Santos

² Si bien la crueldad, entendida como concepto metafórico-estético de las vanguardias, es un precedente del Grupo Pánico, existen numerosos autores que coinciden en que la crueldad de los pánicos sí consiste en violencia física (no sucedía lo mismo en la teoría de Artaud): personajes que se torturan unos a otros, las figuras preestablecidas de dominador-dominado, la muerte violenta, etc. Uno de esos autores que abordaremos más adelante es Domingo Pujante González.

Sanchez, el nombre “Pánico” les remitió, en primer lugar, al semidiós Pan, que también implica la idea de totalidad, de unión de la diversidad y por el otro, “reflejaba un referente para jóvenes artistas con actitud vanguardista e iconoclasta” (Santos Sánchez, 2014: 2). Es decir, crearon el Pánico, como movimiento sin leyes, sin límites, donde no había lugar para dogmatismos como los que ya habían conocido durante su paso por el surrealismo de Breton. Era una respuesta de libertad ante los exclusivismos morales y políticos de la corriente bretoniana. En palabras de Arrabal:

el anti-cientificista grupo surrealista fue para Topor, Jodorowsky y para mi, un anacoreta, encapotadísimo por crónicas políticas. En el “Memento Pánico” de Topor y en mi primer manifiesto [...] dejamos constancia de nuestro interés por la ciencia y nuestro desinterés por el surrealismo”, (Arrabal por Santos Sanchez, 2014: 3)

Etimológicamente, el nombre del Grupo se inspira en Pan, semidiós de los pastores y rebaños de la mitología griega. Pan era el dios de la sexualidad y la fertilidad masculina, representa la naturaleza salvaje ya que corría desenfrenadamente a las ninfas por el bosque. Pan era el dios del sueño y las pesadillas sumado a una forma fálica, es por eso que reúne, en una sola figura “el miedo pánico y los aspectos eróticos del sueño” (Pujante González, 2014: 243). Sus tres elementos son: simultaneidad, humor y terror. Según el mito griego expuesto por Pujante González en su tesis doctoral, Pan era un dios de la naturaleza, ya que en la religión griega, todos los dioses podían encontrarse en la naturaleza (2014: 244). Este aspecto no es menor, ya que la relación que tendrá la naturaleza con el Grupo Pánico se expresará en una gran parte de sus obras. Por otro lado, tanto Pan como sus versiones romanas (Fauno y Silvano) paseaban por valles, bosques, grutas y demás lugares salvajes; nunca aparecían por sitios cercados o tierras cultivadas por el hombre civilizado. La esencia espontánea y cambiante de Pan hace que sea imposible adjudicarle una genealogía exacta. Sus padres van desde una veintena que incluye a Zeus, Cronos, Apolo, Ulises, Hermes, mientras que por línea materna, Homero sostiene que fue abandonado por su madre, una ninfa de los bosques (Pujante González, 2014: 245) y que tras este abandono, Hermes, uno de los hipotéticos padres lo envuelve en piel de liebre y lo lleva al Olimpo.

Allí fue recibido con alegría entre los dioses y Dionisio fue quien más prendado quedó de él. Si analizamos este relato, Pan sería un semidios salvaje, sólo vivo en la naturaleza y cuyo templo jamás estaría relacionado a un espacio edificado por el hombre. Por otra parte, si Hermes fuera su padre, entonces sus actuaciones serán de carácter hermenéutico: portador de mensajes, creador de la comunicación y de establecer relaciones significativas. Por último, los aspectos festivos de Dionisio se manifiestan en el carácter de júbilo y alegría en Pan (Pujante González, 2014: 246). Estos tres pilares serán fundamentales a la hora de reconocer la importancia de la naturaleza y la comunicación y el aspecto festivo en la obra pánica. Pero además, en la imagen de niño abandonado envuelto en piel de liebre, podemos encontrar una metáfora que refiere a que nada es lo que parece. A que debajo de la piel tibia se encuentra un ente referenciado en la identidad fálica, un macho de incontenibles deseos sexuales que persigue a las ninfas del bosque. Lo sexual es otra línea presente en las obras del Grupo Pánico. Según Pujante González, a pesar de este comportamiento, los dioses aceptan a Pan y cada uno de ellos establece una afinidad distinta con él. De este modo, Pan los representa a todos.

Francisco Torres Monreal, por su parte, establece una periodización del teatro pánico de Arrabal. El primer período, que va desde la creación del Grupo hasta 1965, es el de los dramas sin esperanza y en donde Arrabal se relaciona más con la poética del absurdo. Luego, el segundo período se corresponde con dramas de esperanza lejana e incierta. Mientras que a finales de la década del 60, las influencias del mayo francés convierten al pánico en un pánico revolucionario y donde, según el autor, se llevan a cabo sus más extremas y provocativas puestas en donde relaciona la sexualidad y la iglesia, por ejemplo. (Torres Monreal, 1986: 8).

En 1962, Arrabal sienta las bases de la poética teatral del Pánico. En una conferencia en Sydney, el dramaturgo español expone el nacimiento de las musas, hijas de Mnemosina y Zeus. Es decir, Arrabal sostiene que el arte, representado por las musas, nace de la unión entre la diosa de la Memoria, Mnemosina, y Zeus, hijo del dios del Tiempo, Cronos. Esta forma ensimismada de ver el arte devela que para Arrabal, y en consecuencia, para el Grupo Pánico, existen tres pilares fundamentales de la creación artística: azar, memoria y confusión. Arrabal se sirve de la memoria para la narración, todo lo que ya sucedió, nuestra historia, los acontecimientos que nos forman como seres humanos en determinada sociedad, los recuerdos ahora se moldean de una forma distinta, en un futuro

incierto y confuso, es decir, el azar; y el resultado es la creación de una obra de arte. Toda obra artística era hija de la memoria y el azar, por lo que tenía una fracción previsible, provista por la memoria y una segunda parte más azarosa y, por consecuencia, más confusa. Los sujetos, entonces, como el arte, están provistos de los mismos procedimientos: memoria y azar, por lo tanto, y en una conclusión más bien matemática, Arrabal establece que “lo humano es confuso por excelencia” (Arrabal, 1962: 31).

Pero en esta búsqueda Arrabal se encuentra con dos grandes dificultades: las reglas del azar y los mecanismos de la memoria. Rápidamente, el artista español logra, mediante curiosas “bromas matemáticas” (como las llama él) entender que los recuerdos que habitan en la memoria, alguna vez fueron futuro, inciertos. La memoria, entonces pertenece tanto al pasado como al futuro, es decir, la memoria también fue azar. Por lo tanto, ha estado presente en la vida en unidad, tanto en pasado, como presente y como futuro.

Como ya Arrabal había manifestado antes, el Grupo Pánico se interesa en la ciencia. Por lo que realizan un camino a través de las diferentes acepciones de la memoria. Primero, determina que es una red eléctrica, segundo, una grabación de recuerdos y la última: la memoria es química. Nadie mejor que Arrabal para explicarlo:

Se acaba de identificar la sustancia que serviría de soporte a los recuerdos. Esta sustancia deriva de un ácido nucleico, de la misma estructura que el ácido que en el núcleo de las células materializa el programa a través del cual un ser vivo es capaz de fabricar otro ser semejante a él. Es decir, que el soporte de la memoria es el soporte de la vida. (Arrabal, 1962: 33).

Esta nueva reflexión, sumada a los procedimientos que ya venían siendo propuestos por Arrabal, nos da como producto el axioma que serviría, de aquí en más, como estandarte para el Movimiento Pánico: “La vida es la memoria y el hombre es el azar” (Arrabal, 1962: 33).

Esta noción básica en el Grupo Pánico regirá en las creaciones de sus integrantes, tanto en el cine y el teatro de Jodorowsky y Arrabal, como en las pinturas y obras de Topor. Particularmente, en el ámbito teatral, también se desprende de este axioma la definición y características de “el hombre pánico”, de quien profundizaremos más

adelante.

Asimismo, Arrabal realiza una especie de definición del “pánico” en la que resalta que es “una manera de ser” presidida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. Y agrega que el pánico se realiza en la fiesta pánica. Por esa misma época, el escritor Sternberg y los pintores Gironella y Romero llegaban por otros caminos a definiciones muy parecidas a las del Grupo, así como otros artistas se mostraron próximos a sus posiciones. Arrabal, que veía como el subtítulo “obra pánica” o “libro pánico” comenzaba a tomar fuerza dentro del ámbito artístico francés, sostuvo: ““Pánico”no es un grupo ni un movimiento artístico o literario, pretende ser una manera de ser, un estilo de vida, una forma de acción” (Arrabal, 1962: 37).

Luego de entender estos pilares fundamentales del Grupo Pánico, podemos decir que estaba enmarcado dentro de ciertas corrientes que, como Artaud, se animaban a romper contra los parámetros de la burguesía y de la institución arte. Es por esto que en su poética grupal incluyen la patafísica, el escepticismo ante la modernidad latente y la psicomagia, que es una teoría traída por Jodorowsky en donde se conjugan ritos chamánicos, teatro y psicoanálisis y en donde lo principal es la curación en forma de catarsis. En las obras de teatro pánicas, por ejemplo, buscaban eliminar la frontera entre obra y espectador, ya que ese límite, para ellos, promovía la pasividad del público. Preferían enfrentarlo y sostenían que la abstracción del arte moderno y las obras de teatro de carácter “imitativo” adormecían al público. En abril de ese mismo año, Arrabal mantiene una cierta secuencia de cartas con José Monleón, en aquellos relatos vuelve a describir ciertos lineamientos del Grupo Pánico: “El teatro pánico deriva de una nueva visión de los modernos problemas filosóficos: angustia, felicidad, compromiso. El espectáculo que se nos ofrece: ver a la gente confortablemente instalada en su angustia nos dio una idea maestra” (Arrabal, 1962: 41).

b) Biografías de Arrabal, Jodorowsky y Topor.

Pero para entender sus teorías y sus aportes al arte moderno y contemporáneo, debemos realizar un recorrido por las biografías³ de cada uno de los artistas. Fernando

³ Para las biografías de Arrabal y Topor, tomaremos a Domingo Pujante González quien en su tesis de doctorado ha completado un capítulo con las biografías de los autores. Ambas historias resaltan aspectos biográficos e influencias para sus obras y sus exposiciones.

Arrabal nació en Melilla, España el 11 de agosto de 1932, tiene dos hermanos: Carmen, que es un año mayor que él y Julio, dos años menor. Durante toda su infancia, las huellas de la guerra civil española lo marcarán de por vida. Su padre, Fernando Arrabal Ruiz era un teniente del ejército y de ideas republicanas. Fue detenido el 17 de julio de 1936, sentenciado a muerte y encarcelado en Ceuta. La madre de Arrabal por su parte, volvió a donde vivía la familia materna, Ciudad Rodrigo para mantener a sus hijos. De fiel educación católica, logra que el recuerdo de Arrabal padre quede proscrito para sus hijos, lo cual detonará en una relación conflictiva de Fernando y ella. Durante sus años de colegio, recibe una educación artística y científica a la vez, sufrirá un escarnio cruel de otros niños por las ideas de su padre y además una educación represiva católica. Durante estos años, comienza a jugar con un teatro de cartón.⁴ En 1940, su madre decide mudarse a Madrid para trabajar en organismos oficiales. Ese mismo año, Arrabal y su hermana Carmen harán la primera comunión. Para Domingo Pujante Gonzalez, *La communion solennelle. Ceremonie Panique* (1962), obra eje de este trabajo, está inspirada en su abuela materna (2014: 56). En 1941, gana un premio para estudiar en el Colegio de los Escolapios de San Antón y luego en el de Getafe. En la capilla del colegio quedará impresionado por la pintura de Goya titulada *La última comunión de San José de Calasanz* y un año después, visita el Prado donde descubrirá *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch. Estas obras fueron pilares fundamentales en la obra de Fernando Arrabal. Mientras tanto, por esos años, su padre será declarado como un enfermo mental y es trasladado al hospital de la prisión de Burgos donde finalmente huye en pijama. A partir de ese momento, no se sabrá más nada de él. A fines de los años 50, Arrabal reside en New York en la misma habitación que García Lorca en Columbia University. Había llegado allí invitado por Jhon Cage y atraído por los happenings que se sucedían en la ciudad. En los 60, se destaca su acercamiento hacia el surrealismo, la relación con Breton, la creación del Grupo Pánico, la presentación de numerosas de sus obras y la conferencia en Sydney acerca del hombre pánico. En 1967 es encarcelado en España por haber firmado una dedicatoria pánica hacia

⁴ La relación conflictiva con su madre, el teatro de cartón, el recuerdo de su padre y algunos otros datos de su biografía pueden verse en *Viva la muerte*, (1971) la película escrita y dirigida por el mismo Arrabal. Asimismo, según otros críticos de la obra arrabaliana, el vínculo con su madre es una de sus huellas más encarnizadas; por lo que también se podrá vislumbrar en sus obras teatrales. Una de ellas es *Fando y Lis* (1968).

el régimen franquista y gracias a una campaña internacional encabezada por Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Miller es puesto en libertad. Durante los 70, 80, 90 e incluso hasta nuestros días, Arrabal continúa activo en un mundo artístico en el cual sus aportes han marcado un antes y un después en lo que a teatro y cine se refiere; además de numerosos libros, poemas, ensayos y colaboraciones del autor.

Roland Topor, por su parte, nace el 7 de enero de 1938 en París. En sus primeros años de vida, al igual que Arrabal, sufre en carne propia las aberraciones de la guerra y de la persecución antisemita y fascista. En 1941 su padre, Abram, es encarcelado por fuerzas nazis pero logra evadirse y huye hacia el sur de Francia donde todavía existía la “*zona libre*”. Para sobrevivir al horror del nazismo, su familia se ve dispersa por distintas regiones de Europa, por lo que esta separación de sus padres supondrá un gran trauma para el niño, en ese entonces, de tan sólo tres años. Más tarde, Topor entenderá que sus padres hicieron todo lo posible para mantenerlo a salvo. Topor tuvo una hermana, Helene, que hoy es profesora de historia en la Sorbonne. A los 16 años, Roland logra entrar en la Escuela Superior de Bellas Artes de París, (*Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*) en 1955. A partir de ese momento, Topor comenzará a dibujar para nunca dejarlo y sus obras llegan a las revistas *Bizarre*, *Arts*, *Le Rire* y *Fiction* y es en las mismas donde Topor logra publicar sus primeros cuentos. En los 60, además de crear el Grupo Pánico, también realiza ilustraciones del libro de André Ruellan, *Manuel du savoir-mourir* (1962) y del libro *Pánicos*, de Alejandro Jodorowsky y que publicó en México. En 1965, participa en uno de los espectáculos históricos del Grupo Pánico: *Le Groupe Panique International présente sa Troupe d'Éléphants*. Además, expone sus obras en diferentes ciudades del mundo: Bruselas, París, New York, Colonia, Milán, Venecia, Chicago, Barcelona, Jerusalén. En 1970, publica *La cuisine canibale* en las ediciones André Balland y, con el pseudónimo de Maud Morel. También es el encargado de ilustrar los créditos de la película de su amigo y colega, Arrabal: *Viva la muerte* (1971). Realiza numerosas presentaciones y publicaciones, tales como *Les Deux Caprices* (1974), *Jokoflte son anniversaire* (1975) *Vinci avait raison* (1976). En 1982 recibe el Prix Honoré en la categoría dibujo del Grand Prix National para Arte Gráfica. En 1983, publica *Bataille*, una ópera escrita por él junto a Jean Michel Ribes. En 1985 crea los decorados y el vestuario para *Les Mamelies de Tirésias*, ópera de Francis Poulenc (música) y de Guillaume Apollinaire (libreto) en la Opéra du Nord de Lille. En 1992 realiza decorados, vestuario y

puesta en escena de *Ubu roi* de Alfred Jarry en Chaillot. Finalmente muere en 1997 y es sepultado en el cementerio de Montparnasse, París.

El último de los pánicos que nos queda por conocer para tener un mejor panorama de esta investigación, es Alejandro Jodorowsky. Nació en Tocopilla, Chile, el 17 de febrero de 1929. A los 10 años se mudó a Santiago, capital del vecino país y a los 23 decide romper con su pasado para estudiar mimo en París, con un allegado de Marcel Marceau. Tras seis años como mimo y actor, Jodorowsky se asienta en México, donde se introduce en estudios espirituales, el chamanismo, la meditación y la psicología. De regreso en París, en los años sesenta y paralelamente al Grupo Pánico, el autor chileno se concentró en escribir guiones para cómics y en la dirección cinematográfica. A lo largo de su vida y su carrera, Jodorowsky entiende que el arte debe tener alguna trascendencia en la vida de las personas. Cree fervientemente que esa trascendencia no debe ser política ni revolucionaria, sino, espiritual: creando así, la psicomagia. Esta “rama” de la psicología consiste en resolver trastornos psicomágicos y somáticos pero no alcanza el *status* científico. Una de sus premisas fundantes es que el inconsciente entiende a los hechos simbólicos como si fueran hechos reales. El acto psicomágico es una performance llevada a cabo por el consultante y propuesto por el psicomago. Intenta que ese problema inconsciente se materialice en el mundo real de forma metafórica. Al ser una performance o un acto de carácter teatral, pueden ser actos agresivos, chocantes, divertidos, etc, pero en todos los casos intentan romper con el círculo vicioso para cambiar la percepción de la personalidad del sujeto y encaminarse a la curación del hecho traumático.⁵ Esta nueva línea será vital en las creaciones tanto teatrales como cinematográficas del artista chileno. En los 70, con su film *El topo* recibe reconocimiento internacional y Jhon Lennon le ofrece distribuir y financiar parte de su siguiente proyecto: *La montaña sagrada* (1973). En 2009 regresa a Chile y en 2012, tras varios años sin dirigir comienza a filmar en su Tocopilla natal parte de sus memorias, desde 1929 a 1939. El film es exhibido en el Festival de Cannes el 18 de mayo de 2013.

⁵ Para entender más sobre la psicomagia, visitar: <http://www.apuntesdepsicologia.com/ramas-de-la-psicologia/la-psicomagia.php>

c) Conceptos de peste y liberación en la ceremonia pánica.

En el libro *El teatro y su doble* (1938), Antonin Artaud menciona con distintas acepciones, metáforas y ejemplos a la peste. Para el artista francés, también discípulo del surrealismo, el teatro debía ser crisis, que más allá de cualquier resultado terminaba, para él, en la muerte o en la curación. La peste actúa como un azote vengador, una epidemia redentora que mata sin destruir órganos y el teatro, por su parte, provoca en el espíritu de una comunidad las más misteriosas alteraciones:

como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos. [...] El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. (Artaud, 2003: 24).

En aquellos años, esta nueva forma de concebir el teatro era, a lo sumo, de vanguardia y en el teatro pánico se concreta esta nueva visión a partir de la ceremonia pánica. Diego Santos Sánchez menciona que la idea de ceremonia surge a partir de la necesidad de Arrabal, Topor y Jodorowsky de alejarse del teatro realista, naturalista y de una visión más positivista del teatro. La ceremonia, como tal, no sólo cuenta sino que también comunica. Es por esto que elementos como “la cuarta pared” ya no son válidos en las obras pánicas, pues en esta poética lo importante es la integración y participación del espectador. Se trata de volver al primitivismo, huir de la modernidad que coloca al público en un rol pasivo y proponer al panorama teatral una nueva forma de creación. Arrabal entiende a la ceremonia como “una necesidad de y para la creación artística” (Santos Sanchez, 2014: 2).

Santos Sánchez menciona a Luis Oscar Arata y es él, quien, por su parte, señala que en las obras teatrales del Grupo Pánico la ceremonia es considerada como “rituales de iniciación”. Por ejemplo, los novios entran a la iglesia y salen casados de ella. Nada cambia para el resto del mundo excepto para ellos, para quienes todo será distinto una vez que la ceremonia finalice. En este sentido, la ceremonia se erige como el principal lenguaje

artístico propio de la teatralidad pánica. Es decir, las obras de teatro pánicas se proponían como una ceremonia donde el espectador debía irse renovado (como los novios). Esa intencionalidad era espiritual, pero también política. Deseaban, a partir de sus puestas en escena, que el espectador permanezca activo, pensante e involucrándose en lo que se proponía. El “azote vengador” que proponía Artaud en su nueva forma de crear, en el Grupo Pánico se manifestaba a través de la ceremonia pánica, donde su principal objetivo era que el espectador no se fuera de la misma forma en la que había entrado.

Otra de las autoras que habla acerca de este concepto es Marcela del Río Reyes, quien sostiene en *Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro* (1999) que los tres artistas

lanzan un manifiesto que se presenta como una rebeldía no sólo frente al teatro aristotélico tradicional, sino también frente a las corrientes del sobrealismo⁶, del absurdo y del teatro comprometido brechtiano. En este manifiesto proponen una “actitud pánica”, dando todas las características de renovación técnica y de contenido, de su concepción teatral. Coinciden con Artaud en que el teatro debe ser una ceremonia ritual” (1999: 56).

Asimismo, para la autora, la concepción teatral de Jodorowsky encontraba puntos de conexión con el teatro de Artaud en una primera etapa donde además de los conceptos artaudianos, Jodorowsky experimentaba con los contenidos del teatro del absurdo y que ponían de manifiesto en montajes de Beckett, Ionesco, Tardieu y Arrabal⁷ (p. 63). Por lo tanto, tanto *la crueldad* de Artaud como *lo pánico* de Jodorowsky y Arrabal comparten un carácter ceremonial y primitivo del teatro para confrontar a una tendencia realista. Además,

⁶ Del Río Reyes se refiere a las corrientes naturalistas y realistas.

⁷ Del Río Reyes menciona cuatro etapas evolutivas del teatro de Alejandro Jodorowsky y ubica al Teatro Pánico en la tercera y cuarta de ellas. “3a: Conceptualización del “teatro pánico,” en unión de Arrabal y Topor, que se manifiesta en reposiciones, por ejemplo de espectáculos ya montados antes, pero interpretados de acuerdo a la nueva concepción pánica del teatro. 4a: Evolución de su concepto de la ceremonia ritual hacia su propia concepción del teatro como fiesta pánica. En esta etapa aparecen sus publicaciones, Cuentos pánicos y Teatro pánico con textos que servirían de base para crear espectáculos a los que denomina efímeros pánicos y que son los que habrán de producir las reacciones más violentas de los grupos conservadores, en contra de Alexandro.” (op. cit. pág. 64)

Artaud consideraba que el teatro debía ser una ceremonia que proporcionara al espectador un estado poético por la cual el pueblo se lanzara a las calles en total desinhibición. Mientras que el Grupo Pánico definía al teatro como “una ceremonia, un banquete sacrílego y sagrado, erótico y místico; que abarcaría todas las facetas de la vida, incluyendo la muerte, en el que el humor y la poesía, la fascinación y el pánico serían uno” (Taylor por Del Río Reyes, 1999: 65).

Por otro lado, la autora define que con el pasar de los años, Arrabal y Jodorowsky comienzan a manifestar diferencias con el concepto de ceremonia de Artaud. El artista francés consideraba que el teatro era una ceremonia ritual de la crueldad que debía apuntar a despertar un terror metafísico, en el sentido dionisiaco, para encontrar la purificación eterna de las masas. Mientras que para los pánicos, puntualmente Arrabal y Jodorowsky, la ceremonia era, para el primero, una ceremonia de la confusión y para el segundo, una ceremonia donde se destruye la tradición impuesta, la educación coercitiva y donde sólo importa el presente.

En su libro *Psicomagia* (1995), Alejandro Jodorowsky retoma algunos conceptos básicos del Pánico, años después de su auge. Allí menciona las contradicciones que le producían el teatro realista, positivista y mimético y describe, por un lado, la tarea del actor en este nuevo tipo de creación teatral y la idea de “lo efímero pánico”. Este segundo concepto será otro de los grandes aportes para el teatro pánico. Según el dramaturgo y cineasta chileno, para alcanzar realmente el pánico, el primer paso era deshacerse del “edificio teatro”, lo que produjo que cualquier lugar sea apto para actuar, es decir, para llevar a cabo la ceremonia pánica. En los teatros, los lugares están completamente definidos: un lugar determinado para los actores y otro lugar distinto para los espectadores, nunca están juntos en el mismo lugar (primer factor anti-pánico). La arquitectura de los teatros ocasionaba que la escena tenga un lugar delimitado, es decir, separaba el espectáculo de la realidad.

Para lograr el efímero pánico, Jodorowsky realizaba las ceremonias con elementos perecederos, como por ejemplo, humo, frutas, animales vivos. El objetivo del Grupo Pánico era que el teatro, en vez de dirigirse irremediamente hacia la muerte, hacia lo inamovible, sólo pudiera repetirse una vez y que vuelva siempre hacia su especificidad misma: lo instantáneo, lo fugitivo -que además, son las principales características de Pan-. En palabras de Arrabal, a lo azaroso. En 2001, Jodorowsky brinda una entrevista a la

revista *El Cultural*, allí menciona cuál es su planteo del teatro que se acerca a la visión artaudiana de la peste:

Mi idea del teatro está asociada a la de enfermedad, que es el espectáculo en estado puro, y que convierte al 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 un lenguaje de metáforas. Y así crear actos teatrales constructivos, no destructivos. El arte sólo es bueno cuando tiene un efecto catártico, cuando te permite ver los crímenes que llevas dentro y consigue que te liberes de ellos. Y el “Movimiento Pánico” que formamos Arrabal, Topor y yo me ayudó a llegar a esa idea. (Jodorowsky, 2001: sin numerar).

Siguiendo la idea de ceremonia, Jodorowsky plantea una nueva mirada del teatro: el arte concreto. Para explicarlo, el cineasta chileno plantea que tanto los aspectos figurativos del realismo y naturalismo como en los más abstractos que componen al teatro de vanguardia y del absurdo, existe una especie de representación del mundo externo a la obra de arte -en este caso, de teatro- que surge de la visión que tiene el autor del mundo. Es decir, tanto el arte figurativo como abstracto tienen en común la idea de mimesis, ya que ambos intentan representar. El arte concreto de Jodorowsky, que toma la definición de la pintura, se manifiesta en “que abandona el arte mimético del arte y propone una revolución formal basada en la experimentación, en el juego de materiales y la combinación de elementos no necesariamente artísticas o teatrales” (Santos Sanchez, 2014: 40).

Domingo Pujante González establece en su tesis de maestría acerca de la obra pánica de Arrabal y Topor, que la sangre, la orina y el esperma son fluidos primordiales en la obra del Grupo. Esta necesidad de exhibir aquello que hasta ese entonces permanecía oculto y hasta bajo protección de la moral burguesa es parte de la liberación arrabaliana que permitía vivir el Teatro Pánico. Era la liberación de los sentidos pero también del sexo, una liberación de los cuerpos y de los líquidos que el mismo cuerpo, habitualmente, expulsa. Esta visión del Grupo Pánico se corresponde con la noción de que el teatro vuelva

a la vida -ya que, ¿qué es más prueba de vida que la sangre, la orina y el esperma?- y se aleje de las instituciones burguesas que proponían al arte, al cuerpo y al artista como una mercancía. Esta relación será un punto de inflexión en el transcurso de este trabajo. Aquella génesis del arte pánico en la que la creación artística, representada básicamente por lo confuso era el resultado de memoria más azar, establece que, en la ceremonia pánica, estos elementos y excreciones también se hacen presentes una vez más como puesta en escena: la memoria, es la narración; el azar, es acción y la confusión se corresponde a los elementos de lo escénico (Santos Sanchez, 2014: 34). De esta forma, la ceremonia pánica será el camino por el cual Arrabal indagará sobre la génesis del arte.

Ahora bien, una de las obras más representativas y trascendentes del Grupo Pánico es *La communion solennelle. Cérémonie panique* (1959) (*La primera comunión. Ceremonia pánica*)⁸ que además, es la única que lleva el epígrafe de “ceremonia pánica”. Los protagonistas de la obra son *Los dos hombres, El necrófilo, La abuela y La niña*. El argumento de la obra se trata de una abuela que viste a su nieta para recibir su primera comunión mientras reproduce un discurso acerca del rol de la mujer en el matrimonio: el de ocuparse de que la casa esté siempre limpia, la comida siempre lista y caliente, las camas hechas, las ventanas limpias, los muebles sin polvo, etc. A su vez, la abuela también insiste en que ese día, en el que su nieta tomará la primera comunión, Dios purificará su alma, liberando a la niña de toda culpa. Mientras la abuela desarrolla su discurso, dos hombres entran y salen de escena con un ataúd que contiene a una mujer muerta. Ambos son perseguidos por un necrófilo que cada vez que aparece en escena se puede notar su excitación y la erección de su miembro. La niña le pregunta a su abuela qué tiene el hombre entre las piernas y la abuela responde de forma fría y evasiva. Finalmente el necrófilo logra tener relaciones sexuales con la muerta, mientras la abuela y la niña salen de escena. Luego de una larga pausa, la niña, ya vestida para su comunión, entra a escena donde el necrófilo continúa poseyendo a la mujer y lo apuñala, manchando su vestido blanco.

La división de espacios que relata el texto de la obra, nos sugiere que existen dos

⁸ El texto de la obra pánica de Arrabal *La primera comunión. Ceremonia pánica* es, en mi opinión, una de las obras que más elementos pánicos reúne: ceremonia, hombre pánico, el Yo, el misterio, la realidad hasta la pesadilla, juego, risa, humor pero también, comienza a explorar un cuerpo que para esos años, era, al menos, novedoso. La necrofilia (fantasma del hombre pánico) y al mismo tiempo la inocencia de la niña protagonista son complementarios en la obra arrabaliana.

planos: el plano consciente y real donde se desenvuelve el monólogo de la abuela interrumpida en algunas ocasiones por su nieta y el plano del inconsciente y/u onírico, donde se presentan los dos hombres cargando un ataúd, el necrófilo y a su vez, ninguno de los protagonistas manifiesta palabra alguna. Sin embargo, ante las miradas del espectador y el lector, el misterio y el estupor aumentan mientras en el plano realista, la niña y su abuela mantienen un diálogo, al parecer, cotidiano. A primera vista pareciera que ninguno de los dos planos registra al otro, sólo la niña es quien interrumpe a su abuela cuando pregunta acerca del miembro del hombre, que además, es el único aspecto que parece llamar su atención. Las respuestas de la abuela son evasivas, como si hiciera oídos sordos o pasara por alto las preguntas. En el final de la obra, el necrófilo consigue tener sexo con la mujer muerta en el ataúd que transportaban los dos hombres mientras que la niña, vestida ya para su primera comunión, entra a escena con un cuchillo y posteriormente asesina al necrófilo, manchando su vestido blanco con sangre.

Domingo Pujante realiza una lectura a la cual suscribo acerca de esta obra. La primera característica ceremonial consiste en su carácter circular:

Por una parte los hombres, que portean a la muerta y que son perseguidos por el necrófilo, entran siempre por la derecha y salen por la izquierda; lo que presupone un trayecto circular varias veces repetido del que sólo se ve una parte en la escena. (Pujante González, 2014: 344)

Asimismo, la niña y su abuela realizan el mismo recorrido, entran por derecha y salen por izquierda. Según el crítico español, los pórticos y atrios de las catedrales simbolizan a la derecha con el paraíso y a la izquierda con el infierno, por lo que este recorrido en contra de la dirección de las agujas del reloj no sería casual, ya que el mismo se identifica como negativo, relacionado a lo diabólico y conlleva presagios funestos.

Por mi parte, creo que esta obra contiene dos aspectos significativos en la trayectoria de Arrabal y del Grupo Pánico. El primero es la conjugación de elementos y situaciones de la vida cotidiana, presentados en un contexto cotidiano -una abuela vistiéndola a su nieta para la primera comunión mientras expone y relata sus opiniones acerca de la vida basadas en experiencias personales- junto a un lenguaje más inconsciente y surrealista

-dos hombres cargando un ataúd con una mujer muerta y siendo perseguidos por un necrófilo. El epígrafe “ceremonia pánica” responde a esta unión de dos mundos diferentes, uno real y otro inconsciente, que si bien cohabitan en cada uno de nosotros, terminan uniéndose en la muerte. Mientras que el segundo aspecto es la presentación del ser humano en su lado más grotesco, un hombre con su falo expuesto, que mantiene relaciones sexuales con un cuerpo muerto y que experimenta la muerte de manera trágica. Ahora que ya realizamos un recorrido por los lineamientos poéticos del Grupo Pánico y su ceremonia pánica, expondremos las bases del hombre pánico y la relación con Mijail Bajtín y el cuerpo grotesco.

3. Concepción del cuerpo en el Teatro Pánico.

a) El hombre pánico de Arrabal.

Aquella conferencia en Sydney, en la que Arrabal propuso su teoría del nacimiento del arte, también dio a conocer un nuevo concepto relacionado a la idea de artista, actor y hombre en los nuevos lineamientos del Grupo Pánico. “El hombre pánico” viene a ser el lugar del artista en este nuevo tiempo, aquel que crea lo imprevisto y que por supuesto, crea sirviéndose de dos pilares: la memoria y el azar. El artista es el sujeto que busca en lo inesperado, en el futuro y por eso su condición de humano siempre estará ligada a la del azar, como bien sostiene Arrabal. Así, el dramaturgo español establece: “cuanto más la obra del artista estará informada de azar, de confusión, de inesperado, tanto más rica, agitadora y fascinante será” (Arrabal, 1962: 34). En la misma conferencia, Arrabal hace mención a lo que él mismo denomina “actividades del hombre pánico” y donde se encuentran el arte, el juego y la fiesta. Estas definiciones serán importantes para entender, más adelante, las nuevas relaciones con el cuerpo grotesco propuesto por Mijail Bajtín y que se establecen en este trabajo.

Otro de los aspectos importantes acerca de esta conferencia, es que uno de los temas que hacen al hombre pánico es el “Yo”. La obra arrabaliana, y por ende la del Grupo Pánico, es totalmente autorreferencial (algunos autores sostienen que es hasta “narcisista”) debido a las convicciones filosóficas tanto de Arrabal como de Jodorowsky. El primero crea a partir de la memoria por lo que sus obras siempre estarán dotadas en gran parte de recuerdos, emociones de su autor (*Fando y Lis*, *Viva la Muerte*, etc.) Mientras que el segundo, propone que el actor debe dejar de crear un personaje para comenzar a “ser”, es decir, ser él mismo actuando y ya no representar a un otro que proviene de un texto dramático ya escrito.

Pujante González plantea que el hombre pánico de Arrabal tiene como actividades primordiales el arte, el juego y la fiesta; siempre en ese orden. Mientras que, los demás temas que continúan al “Yo” son la alegoría y el signo, el misterio, el sexo, el humor, lo sucio y lo sórdido. Por otro lado, la forma que debe adoptar la creación artística del hombre pánico se basa en “estar en contra del suspenso y a favor de la epopeya, en contra de la ironía y será matemática y sistemática” (Pujante González, 2014: 292). Dentro de los principios comunes a los que suele recurrir el hombre pánico, podemos encontrar el humanismo, el progresismo, el universalismo, el agnosticismo y el apatriotismo. Mientras

que sus fantasmas están compuestos de la megalomanía, la esquizofrenia, la desesperación, las enfermedades y deformidades y también, la necrofilia (Pujante González, *idem*).

Cuando Arrabal mantiene una serie de cartas con José Monleón menciona al hombre pánico y sostiene que es un individuo feliz, que rechaza la pelea e incluso el suicidio. En su arte de vivir podemos encontrar la cobardía, pero también la ternura y la bondad “porque son útiles y necesarias”. Además, sostiene que rechaza la aventura arriesgada, el hombre pánico no lucha, se entrega a la desesperanza pero tampoco se suicida. En coincidencia con el pensamiento de Jodorowsky, cabe destacar que el hombre pánico es el actor.

Asimismo, el director chileno es quien agrega a estas nociones arrabalianas su idea del hombre pánico. La misma consiste en reemplazar la representación por lo que el autor denomina “lo efímero pánico”, pues Jodorowsky está convencido de que representar un personaje es mentir. La tarea del actor, para él, es exteriorizar aquello que lleva dentro, exponerlo en el teatro de manera que tanto el espectador como el actor no fueran al teatro para escapar, sino, para autoconocerse (Jodorowsky, 2004: 27). Lo efímero sucede una vez, por eso tiene relación con la idea de ceremonia y se realiza con elementos caducos. El ex-actor es persona y al mismo tiempo personaje, ya no actúa para ser otro para engañarse a sí mismo y a quien lo ve, sino que busca alcanzar a la persona que está siendo. Es en este punto donde Jodorowsky retoma una definición de Arrabal: “La euforia de lo «efímero» conduce a la totalidad, a la liberación de las fuerzas superiores, al estado de gracia” (Jodorowsky; 2004: 28). La idea de liberación, esta vez en pos de un hombre nuevo, que destruya los viejos paradigmas de la creación que conllevan un texto ya escrito, de definiciones mentirosas de un otro que oculta su verdadero ser. A su vez, esta comparación vuelve a traer la idea de Artaud de dejar atrás un ideal de actor burgués para liberar aquello que está inmerso en este nuevo “actor-persona”. En sus palabras, el actor, ahora hombre pánico, se convierte realmente en ese atleta del corazón sobre el que tanto hincapié hacía Artaud. El hombre pánico no se esconde detrás de un personaje sino que trata de encontrar su modo de expresión real, es “un poeta en estado de trance” (p. 28). Otra de las características del hombre pánico que es importante agregar es que

[e]l hombre pánico no "es" sino que "está siendo" [...]
La inteligencia pánica es capaz de afirmar dos ideas
contradictorias al mismo tiempo que afirmar infinitas

ideas que no afirmar ninguna. Antes del pánico, el pensamiento se daba en la angustia y conducía a la soledad. En cambio el pánico se da en la euforia y conduce a la fiesta colectiva [...] Tres ingredientes pánicos: euforia, humor y terror. [...] Para el hombre pánico todo es bello incluso lo bello. [...] Lema pánico: La fiesta soy yo y yo es: nosotros. (Jodorowsky por Del Rio Reyes, 1999: 69)

Es decir, el actor deja de ser actor en el mundo teatral porque se ha convertido en personaje en el “mundo real”, por lo que, cuando actúa sobre un escenario, descubre su verdadero ser y puede retomar su individualidad humana. Por esta razón, el teatro para Jodorowsky deja de ser representación. El actor no está representando nada, no está “siendo” sino que “es” y el teatro se convierte en vivencia. Esta nueva mirada del actor junto a la concepción de ceremonia, establece que el teatro -o ceremonia pánica- buscaba por un lado la necesidad de que el teatro vuelva a su naturaleza ceremonial para alejarse de la representación y además, de que los espectadores puedan volver a su naturaleza impulsiva, a desinhibirse y a desaprender todo lo impuesto tanto por la educación como por la tradición y la sociedad. Alejandro Jodorowsky es un fiel crítico de todas las instituciones que, según él, sólo convierten a las personas en instrumentos útiles del sistema. Este nuevo parámetro se vincula con la concepción de Jodorowsky de entender el teatro pero también de Artaud. Ya que él creía que el estado del apestado era el mismo que atravesaba al actor. Aquello que vive dentro de los actores es de suma importancia para el teatro pánico y para esa nueva forma teatral que surge a partir de la peste.

A causa de esta nueva visión del teatro, Jodorowsky establece que lo efímero pánico es la puerta de entrada a lo que hoy llamamos *happenings*. En esa búsqueda del hombre pánico, el artista chileno se encuentra con que en determinadas ocasiones las personas deseaban realizar ciertas actividades que las condiciones ordinarias no les permitían realizar. Sin embargo, si se les proporcionaba las circunstancias para dicho acto, los sujetos no dudaban en llevarlo a cabo.

Roland Topor, por su parte complementa las nociones del hombre pánico propuestas por sus compañeros. Así, crea “el hombre elegante”, que aparece por primera vez en *Journal in time*, en 1989, y que, según Pujante González, intenta responder de

modo paródico a la necesidad de crear caracterización del hombre pánico. Su definición se basa en una serie de reflexiones sobre distintos temas humanos y culturales que se mezclan con algunas anécdotas personales del pintor, que también acompaña dicho relato con sus propios dibujos. Dentro de este relato, podemos encontrar frases como “el Hombre Elegante nunca mira al cielo porque no existe ningún bar que esté bien en esa dirección. [...] El Hombre Elegante respeta demasiado la democracia para arriesgarse a perturbarla votando” (Topor en Pujante González, 2014: 295).

b) Cuerpo grotesco y manifestación de lo sexual: *La primera comunión (Ceremonia Pánica) (1959)*:

Para comenzar este apartado, es necesario determinar el significado de la palabra “grotesco”, que proviene del vocablo italiano “*grottesco*” y cuyo significado es “perteneiente a una gruta”, un derivado de *grotta* que a su vez deviene del griego *κρύπτη* (pr. *krypte*) que significa “ocultar”. El origen del término “grotesco” nos remonta al año 1480 cuando se descubre el conjunto de pintura antigua más importante hallada en Roma hasta ahora, en las ruinas de la Domus Aurea de Nerón. Fue Giorgio Vasari el primero en definirla como “grotesco” en el siglo XVI: “*una spezie di pintura licenziosa y ridicula molto*” (Vasari por Cornago, 2003: 152). En la obra de Bajtín, podemos también encontrar a Vasari quien tomó la definición de Vitruvio y que sentenció al arte grotesco como una nueva moda “bárbara” que consistía en “pintarraजार los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos” (Bajtín, 2003: 29). Según establece Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro, “grotesco” es el “adjetivo aplicado a las pinturas descubiertas durante el Renacimiento en los monumentos romanos enterrados que contenían motivos fantásticos: animales de formas vegetal, quimeras y figuras humanas” (Pavis, 1996: 112⁹). Siguiendo a Pavis, podemos considerar que lo grotesco es aquello que crea lo deforme y lo horrible pero que también se conjuga con lo bufonesco y lo burlesco. Es decir, la deformación de cuerpos humanos, la unión entre un cuerpo humano y uno animal o vegetal, la relación entre el orden natural y lo fantástico y ciertas creaciones que proponen un contraste con el arte armónico, bello y simétrico. Por un lado, lo que obedece

⁹ Para más información, visitar la traducción del Diccionario de Patrice Pavis por Jaume Melendres disponible en: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

a esta estética envuelve lo cómico, que podría ser la sátira política y hasta filosófica y por el otro lado, existen proyectos estético-ideológicos grotescos, donde no hay un simple efecto por el efecto mismo, sino que propone toda una comprensión del espectáculo artístico. El teatro del Grupo Pánico se asemeja directamente al segundo de estos parámetros ya que se inclina por las convicciones ideológicas de sus creadores: la liberación de los impulsos y una respuesta a la opresión del sistema. En la década del 60, cuando Bajtín describe los principios del grotesco, abarcando la cultura popular y cuyos principales ejes son el cuerpo grotesco, el carnaval y la risa, Jodorowsky, Arrabal y Topor comienzan sus puestas en las que involucran cuerpos de animales y que se desarrollan tanto en Francia como en México.

Mijail Bajtín nació en Orel, al sur de Moscú en 1895 en una familia aristocrática, lo que le permitió estudiar Letras y Filosofía en la Universidad de San Petersburgo. Durante su juventud, atraviesa distintas etapas, la primera, sociológica y marxista, la segunda sujeta a la lingüística y la tercera, histórica-literaria cuyo resultado fue la obra *Francois Rabelais y la cultura popular en el Medioevo y el Renacimiento* que si bien fue un trabajo entregado en 1940, no conoció la luz hasta 1965, año en que fue publicado. Aquella obra trata acerca de la cultura popular como oposición a la cultura oficial. Tanto el cuerpo grotesco, como el carnaval y la risa serán los temas principales que tomaremos para luego aplicarlos a las obras del Grupo Pánico.

Bajtín sostiene que el carnaval era de vital importancia para la vida del hombre medieval ya que mostraba una visión del hombre y del mundo distintas a la visión oficial presidida por la Iglesia y el estado feudal. Asimismo, su influencia también se debe a que el sujeto medieval no asiste al carnaval, sino que lo vive. Durante el mismo, es imposible escaparse porque no tiene frontera espacial que lo limite y por ende, todos deben vivir de acuerdo a las formas establecidas por la libertad (Bajtín, 2003: 7). Este es uno de los principios del carnaval que se relaciona la idea del teatro del Grupo Pánico pero también del lugar que ocupa el actor en esa poética. Si recordamos las palabras de Jodorowsky, la necesidad de sacar al teatro a lugares cotidianos, donde se vuelva a la especificidad del mismo, era una tarea pánica. Mientras que el actor ya no debía representar ningún papel, sino, ser (o vivir, según la teoría de Bajtín) para comenzar a actuar.

Por su parte, el escritor ruso adhiere que el carnaval no es una forma teatral, sino, una forma de vida: “la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación sólo podían alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval” (Bajtín, 2003: 9). Es decir, durante esta fiesta popular, es la vida misma la que renace de acuerdo a mejores fundamentos. De manera muy similar, tal como ya hemos mencionado, Artaud deseaba que esa fuera la acción del teatro: que muera todo lo viejo para renacer en una vida mejor. Y por lo tanto, también es un objetivo de los integrantes del Grupo Pánico, cuya finalidad era convertir al espectador en un sujeto activo que no se fuera del teatro de la misma forma en la que había entrado, y que para lograrlo, utilizaban la ceremonia pánica como lugar donde la peste artaudiana debía manifestarse. Además, durante el carnaval, el juego se volvía la principal forma de vida del hombre medieval, era una especie de segunda vida basada en el principio de la risa. Paralelamente, en la obra arrabaliana del Grupo Pánico, la risa y el juego son temas principales del hombre pánico. Bajtín sostiene que el carnaval es, también, una forma de liberación transitoria donde no existen jerarquías, aboliciones, reglas, tabúes (p. 9) lo que nos recuerda el rol de la ceremonia pánica y la forma de ver el teatro tanto de Jodorowsky como de Arrabal.

Para Bajtín, el cuerpo comienza a experimentar lo que el autor ruso denomina “degradaciones” (p. 18), teniendo en cuenta que el cuerpo se divide entre lo alto, el cielo, y lo bajo, la tierra, siendo lo primero la cabeza y lo segundo el vientre y los genitales, entre otros. Bajtín sostiene que el realismo grotesco y la parodia medieval comienzan a explorar en las partes bajas del cuerpo humano, es decir, comienzan a acercarse a la tierra entendida como absorción y muerte pero también como nacimiento: “al degradar [...] se mata y se da a luz a algo superior” (p. 19). Si bien esta definición se sostiene en la obra de Rabelais, también podemos encontrarla similar a la concepción de teatro de Artaud y la peste, la cual proponía encontrar la muerte para que algo superior renazca. Ahora bien, la idea de Bajtín con respecto al cuerpo medieval explica que esa degradación que se produce en la obra carnavalesca implica acercarse a la parte inferior del cuerpo, allí donde se alojan los genitales, el vientre, el trasero y que implica, de alguna forma, el alumbramiento, el coito, la absorción de alimentos y la expulsión de lo excedente. Degradar, entonces, no tiene en este contexto una connotación negativa. Se trata de rebajar, pero también de regenerar, de morir para nacer. El cuerpo grotesco no está acabado en sí mismo, perfecto y bello, sino

que se manifiesta hacia afuera, excede sus límites. Según Bajtín:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (2003: 23)

En muchos casos, ese cuerpo abierto protagonista del alumbramiento da a luz a un ser nuevo pero que sigue enredado en un cuerpo viejo. En términos de la ambivalencia: lo nuevo no termina de nacer y lo viejo no termina de morir.

Por otro lado, dentro de estas similitudes entre la cultura popular en el contexto de Rabelais que establece Bajtín y los mecanismos del Grupo Pánico, cabe preguntarse qué lugar ocupa el cuerpo. Ya hablamos acerca del hombre pánico que si bien establece una concepción psicologista y más cercana al rol del artista, no deja de lado que en algunas obras de Arrabal se hace presente un cuerpo grotesco, que expulsa fluidos, que explora en sus partes más íntimas y en la sexualidad. En nuestra obra elegida para este trabajo, *La primera comunión*, el necrófilo siempre está en movimiento, al igual que los dos hombres que llevan el ataúd, pero en el caso del primero, el sujeto está en proceso de excitación, lo que, al final de la obra, finaliza en una erección. En este caso, al principio, el necrófilo entra a escena, luego se va, vuelve con un bulto en la pelvis que la niña y la abuela notan, sale de nuevo y vuelve a entrar con una “serpiente” entre sus piernas. Para Bajtín, el cuerpo grotesco siempre está en movimiento, inacabado y en proceso. Nunca está listo, sino que se mantiene en estado de construcción y además, absorbe el mundo y al mismo tiempo, es absorbido por éste (Bajtín, 2003: 259). Asimismo, el autor ruso manifiesta que tanto el vientre como el falo son elementos excelentes para la hiperbolización: estas partes pueden “vivir” independiente y separadamente del cuerpo. A través de ellas, el cuerpo rebasa sus propios límites y se desborda.

Con respecto a la risa, Bajtín sostiene que el carnaval es la segunda vida del pueblo, una vida donde predomina el juego pero que, por algún tiempo, esa segunda vida se

convierte en la vida real del pueblo y se basa en la risa (Bajtín, 2003: 8). Asimismo, esta segunda vida utilizaba la fiesta para perpetrar en un mundo de libertad, igualdad y abundancia; todo lo contrario sucedía en las “fiestas oficiales” organizadas por el estado feudal y la iglesia, donde fortalecía el sistema vigente y que no permitía que esa “segunda vida” surgiera en el pueblo. Para Bajtín, la fiesta oficial miraba al pasado, haciéndose eco de las jerarquías, normas, valores y tabúes políticos, morales y religiosos corrientes; mientras que el carnaval “era el triunfo de una especie de liberación transitoria (...) Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (p. 9). El lugar de la risa en el carnaval era el de proveer esa segunda vida, a veces hasta real, que involucraba a todos los habitantes del pueblo al carnaval y donde no existían jerarquías, tabúes ni reglas sociales. El autor realiza un amplio recorrido por la “historia de la risa” y afirma que el rol de la risa es la de un “renacimiento feliz” (p. 64). Al explicarlo, sostiene que en las fiestas de la Edad Media, la risa organizaba el aspecto social de las mismas, volviéndolas fiestas populares y públicas. Estaban permitidas las burlas y los relatos alegres carnalescos. Por lo tanto, si de la risa surgía una especie de renacimiento, que además es feliz; podemos decir que corresponde a los postulados del Grupo Pánico pero también, a las nociones ya mencionadas de Artaud en las que el autor francés proponía una transformación, un renacimiento basado en carne y espíritu. Esta definición se relaciona ampliamente con los elementos del hombre pánico ya expuestos en el capítulo anterior (fiesta, juego, carnaval) y además, las ubica como contraposición a las fiestas oficiales. Algo parecido intentaban hacer nuestros autores pánicos en la ceremonia pánica junto a cuerpos vivos en escena: realizar actos de resistencia ante un arte que moría sistemáticamente en museos y teatros tradicionales.

Pero además, existen otros autores que analizan los lineamientos del cuerpo y la sexualidad en las creaciones del Grupo Pánico, teniendo al cuerpo como eje primordial. A continuación realizaremos un repaso por algunos de ellos. En *Política y poética de la transgresión* (1986), Peter Stallybrass y Allon White sostienen que el cuerpo grotesco contiene sus propias normas discursivas: “la impureza (tanto en el sentido de la suciedad como en el de la mezcla de categorías), la heterogeneidad, el enmascaramiento, la dilatación protuberante, la desproporción, la exorbitancia, el bullicio, las disposiciones descentradas o excéntricas y un énfasis especial en los huecos, los orificios y la suciedad”

(p. 32) Además, los investigadores estadounidenses realizan una arriesgada afirmación con respecto a la idea de “carnaval” propuesta por Bajtin al denominarlo como “populista” (p. 20) debido a las fiestas populares que se realizaban durante el periodo carnavalesco. Además, agregan en el mismo artículo que el realismo grotesco retrata un cuerpo múltiple, abultado, descomunadamente grande o pequeño, protuberante e incompleto y que lo que busca es destacar las aperturas y orificios (p. 21). A su vez, también realizan una válida crítica hacia Bajtín basada en premisas de Terry Eagleton: “Después de todo, el carnaval es un asunto autorizado en todos los sentidos, una ruptura permisible de la hegemonía, un desahogo popular contenido, igual de turbador y relativamente ineficaz que la obra de arte revolucionaria” (Eagleton por Stallybrass y White, p. 24). Es decir, desde una perspectiva un poco más política que estética, cabe preguntarse si esta “liberación permitida” no es en realidad la oposición que necesita el poder y cuya existencia no lo incomoda en absoluto.

En el libro *Teatro y lo sagrado* (1999) que recoge las ponencias y comunicaciones del Congreso Internacional *Teatro y referentes sagrados, de Miguel de Ghelderode a Fernando Arrabal*¹⁰, Gilberto Vazquez Rodriguez cita a Julia Kristeva, de quien también hablaremos en el próximo capítulo: “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (2001; 194). Es por esto que un cuerpo vivo expulsa de sí el mal, mientras que en un cuerpo muerto, el Yo es expulsado.¹¹ De acuerdo a esta noción propuesta por Rodríguez, volvemos al punto cero de este trabajo: la expulsión del yo de un cadáver es similar a la idea de peste y muerte que inicia Artaud a principios de siglo. En *La primera comunión*, está expulsión del Yo, la posesión por parte del necrófilo de la muerta y su posterior muerte, suceden en el plano de la ceremonia pánica, en lo onírico; no en el de la vida cotidiana donde podemos encontrar a la abuela y a la niña. Al final, tanto el plano de lo cotidiano como el de la ceremonia se unen en una muerte: la del necrófilo. Es decir,

¹⁰ Dicho congreso fue dirigido por F. Torres Monreal, compilador, Antonio Morales y Edi Liccioli y tuvo lugar en Murcia del 29 de Noviembre al 2 de Diciembre de 1999.

¹¹ En “Estéticas de lo extremo”, compilado por Elena Oliveras, Mario Pinola trae al centro de la discusión al filósofo húngaro Aurel Kolnai (1900-1973) quien sostuvo que la angustia y el asco se diferencian en que la primera sucede con respecto al interior del sujeto, mientras que el asco es producto de lo exterior, es decir, del cuerpo. Para Kolnai, lo asqueroso por excelencia es el cadáver (Kolnai por Graciela I. de Reyes, “lo abyecto como estrategia: algunas posiciones respecto del arte abyecto”, párr. 4).

la muerte libera, tanto en lo cotidiano como en lo ceremonial. En este punto, retomamos a Domingo Pujante González, quien realizó un recorrido por distintos aspectos de la obra pánica y quien establece que la masturbación, desde el punto de vista de la civilización (y más aún de la sociedad de los años 60) sólo puede generar inhibición, culpa y conflicto psicológico. Por lo tanto, una masturbación que no nos genere conflicto alguno, hablaría muy bien de nuestras superaciones morales y sociales pero sólo sería un proceso fisiológico, para relajar y buscar el placer. La masturbación, para que realmente sea pánica, debe generar esos dos tipos de reacción: inhibición y compulsión (Pujante González, 2014: 258) es decir, debe generarnos un deseo de abandonar esa práctica y esas imágenes pavorosas pero también, nos debe impulsar a seguir estimulando nuestras zonas erógenas. Según el autor español, de esta manera, se calma la ansiedad y el miedo se expulsa: no a través del coito, que incluye la unión con otra persona, sino, a través de la masturbación, que es individual. Pan es un semidios, abandonado por su madre, que vive la sexualidad solitaria, por lo que es el creador de la masturbación. De esta manera, la masturbación es una forma de representar a Pan (*idem*). Ya que él es el creador del miedo (pánico) y también su destructor y en cuyo proceso, el sujeto toma conciencia de sí mismo. Quizás, podríamos decir, que el fin de este proceso creativo sea ese, la conciencia de sí mismo. Lo realmente pánico que puede sucederle a un espectador frente a esta puesta en escena es que quiera que el necrófilo abandone su masturbación pero al mismo tiempo, no pueda dejar de mirarlo.

Por otro lado, durante toda la puesta, el necrófilo aparece en escena primero de forma natural, luego, con un leve bulto en su pelvis y al final, con el falo expuesto; siguiendo los postulados de Bajtin, podríamos decir que este cuerpo atraviesa sus límites y se encuentra hacia afuera; por eso, este cuerpo/personaje será un objeto primordial en este trabajo. En el final, Arrabal manifiesta en una didascalia: “La serpiente que le emerge de la entrepierna (al necrófilo) es más larga aún” (1959: 198). Pujante González realiza una lectura de esta didascalia: teniendo en cuenta que la obra nos presenta dos pilares fundamentales de la religión enfrentados -la comunión y la muerte-, la imagen de “serpiente” “tiene claras connotaciones religiosas de pecado y de tentación que deben ser reprimidas y castigadas” (Pujante González, 2014: 243). Asimismo, a la luz de las consideraciones de Bajtín acerca de la obra rabelesiana, entendemos que esta definición de

Arrabal conecta con la idea de lo grotesco que “comienza allí donde la exageración toma proporciones fantásticas” (Bajtín, 2003: 258). En este caso, existen dos características grotescas en la obra arrabaliana: por un lado, la idea de lo animal unido a lo humano, vemos que una serpiente nace en donde un hombre tiene su sexo, esta es una de las formas más antiguas de lo grotesco; y por otro lado, la idea de un cuerpo exteriorizado, que no contiene su falo sino que, en palabras de Arrabal, “emerge de su entrepierna”, es otro aspecto que puede ser analizado desde las categorías que Bajtín propone en su libro ícono de los años 60. Allí sostiene que lo grotesco se interesa por todo aquello que desborda el propio cuerpo, que lo conecta con un otro o con el mundo. En el caso de *La primera comunión*, la forma del necrófilo de encontrarse con el otro y con el mundo es a través de la posesión del cuerpo de la muerta.

En un artículo para la *Revista Amberes*, Mario González-Linares¹², realiza una lectura a la obra de Bajtín en la que detalla que la noción de cuerpo es entendida como una animalización del comportamiento humano (Gonzalez Linares, 2016: párr. 4). En la misma, el hombre se rebaja para satisfacer sus instintos primarios dejando de lado la armonía social. Otros aspectos latentes del cuerpo grotesco, son los que establece José Luis Barrios, licenciado y magíster en Filosofía, especializado en estética y teoría del arte; quien sostiene que, por un lado, el desbordamiento propio del cuerpo grotesco realiza una interrupción frente a los estándares sociales establecidos para el cuerpo, es decir, es una forma de interrumpir las formas de control de una sociedad; y por el otro, reconoce al cuerpo grotesco como un factor necesario para liberar el deseo. Ambos conceptos confluyen hacia la teoría del teatro pánico donde el factor primordial era la irrupción de una forma de hacer teatro que pueda abrirse camino para la liberación del hombre. En la década del 70, Topor dibuja para la apertura de la película *Viva la muerte* (1973) de su amigo y colega Fernando Arrabal que narra las vivencias y relación del autor español con su madre. En aquella introducción, y en esos años donde varios autores coinciden en que el Grupo atravesaba una época de “pánico revolucionario”; podemos encontrar dibujos muy parecidos a la noción base de “cuerpo grotesco”: cuerpos empalados y desnudos, vientres explotados, extremidades sueltas y también, cuerpos fusionados con plantas y animales: torso de hombre y extremidades inferiores como plantas. Pujante González escribió acerca

¹² Licenciado en Historia, Artes y Letras. Co-editor de Revista Amberes.

del humor en la obra de Roland Topor y establece que el Grupo Pánico, al separarse del surrealismo y de Breton, pueden llevar a cabo ciertas rupturas en los diferentes elementos del discurso (Pujante González, 2001: 173). Con respecto al humor, Pujante González sostiene que las historias toporianas responden a una lógica que puede ser o no la que impera en el mundo real y que se complementan con elementos oníricos, maravillosos, extraños, insensatos o fantásticos. Es por esto, que de una u otra manera, sus creaciones están dotadas de humor de forma recurrente. Asimismo, el autor describe al humor de Topor como su *modus operandi*, una forma de luchar contra los dogmatismos ya establecidos, reivindicar la pluralidad de la vida y luchar contra el camino de la vida hacia un final seguro (p. 182). El antidogmatismo, la pluralidad y la lucha contra lo impredecible, son ejes fundamentales tanto en la obra de Topor como en la obra del Grupo Pánico:

Y para él, las materias fecales, la sangre, el sexo, la carne contaban mucho, no por una provocación simplista sino para designar sin tregua lo que es el ser humano. Roland Topor era un humanista, pero no un humanista en el sentido que se le atribuye habitualmente, porque los verdaderos humanistas son por fuerza pesimistas y no utópicos. Y como era un humanista lo que le interesaba no era mostrar la parte oculta o el trasero de las cosas, sino jugar intensamente con lo burlesco y lo pintoresco. (p. 183)

En este fragmento reconocemos que además de los procedimientos estéticos en la escritura de Topor, también podemos encontrar referencias a la materia fecal, la sangre, el sexo y la carne. Eso mismo sostiene a la figura de Topor como un humanista que reconoce los aspectos del hombre que no siempre son subrayados: las excreciones, lo bajo, todo lo que, en parámetros modernos queda apartado de lo que se consideraría bello, en Topor se resalta, de manera humorística. Pero además, intrínsecamente se relaciona tanto con los postulados de Bajtín y aquella idea de que, en el carnaval (y en la ceremonia pánica) se resalta lo bajo del ser humano como con la noción de que el Grupo Pánico abrió las puertas a un arte abyecto, que no buscaba resaltar de manera superflua, sino que buscaba la interiorización y transformación.

En 1962, en la conferencia en Sydney que realiza Arrabal, sostiene que las actividades del hombre pánico son el arte, el juego¹³ y la fiesta (en este trabajo entendida como ceremonia, puesta en escena y, en términos bajtinianos, carnaval) pero además, el dramaturgo español realiza un recorrido por los temas y fuentes del hombre pánico y en los cuales podemos encontrar al humor, entre otras. Bajtin define al humor carnavalesco como “humor festivo” mientras que al mismo tiempo describe a la risa carnavalesca como “patrimonio del pueblo, universal y ambivalente” (Bajtin, 2003:11). Ambas definiciones pueden ser aplicadas a la teoría del Grupo Pánico que utilizaba la risa, en varias ocasiones, para contribuir a sus objetivos.

En resumen podemos decir que: lo que Arrabal menciona como “fiesta” en su conferencia en Sydney se traduce, en Bajtín como carnaval y, en puesta en escena, como ceremonia pánica. En la misma podemos encontrar distintos lenguajes en los que se destaca, particularmente, la risa y el humor. Mientras que las nociones bajtinianas de cuerpo grotesco se hacen presentes tanto en el contexto de Francois Rabelais y en el del Grupo Pánico, aunque con efectos y objetivos distintos. Para continuar con el próximo capítulo, es necesario recurrir a Óscar Cornago en *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad* (2003) y a José Luis Barrios en *El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación* (2008): “Mediante el juego con los aspectos materiales y físicos de los sistemas de representación (...) la mecánica del grotesco pone en funcionamiento una estrategia de desequilibrio y subversión de los pilares sagrados de la sociedad, como el logocentrismo racionalista y su filosofía representacional” (Cornago, p. 154) Es decir, determinarse a observar lo grotesco como una estética que apunta a ser resistencia de la cultura oficial. Por su parte, Barrios sostiene

El carnaval habita al lado de la literatura caballerescas, la simbólica y la literatura eclesiástica. Ejerce, contra el amor cortés, la risa erótica y alimenticia; contra la espiritualización oficial, la afirmación del cuerpo. El carnaval cancela, en su pura inmediatez, el espacio social del poder. No es un sistema simbólico, sino una

¹³ En *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Bajtín resalta que el carnaval es “la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (2003: 7)

colectividad vital subyacente a una sociedad que puede escapar a las lógicas de la representación y que no entiende la risa y el cuerpo como resistencias políticas del poder, sino como lugar originario de la vida que de vez en vez irrumpe en el espacio público de una ciudad precaria y anárquica. (2008: Párr. 3)

La idea de denuncia, resistencia y/o contraposición hacia el sistema será un punto fundamental para analizar lo abyecto como categoría estética.

4. Lo abyecto en el Teatro Pánico: la denuncia en el arte contemporáneo.

Antonin Artaud utiliza el término “abyecto” para definir a la libertad que surge luego de que la peste arrasa contra las estructuras muertas y viejas y que además se relaciona con lo sexual:

Podemos decir ahora que toda verdadera libertad es oscura y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos muy bien por qué. Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida desaparecieron bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada. (Artaud, 2003:25)

El artista francés sostiene que “toda libertad es confundida con la libertad del sexo” (2003:25) y que ambas nociones de libertad son relacionadas con lo sucio, lo abyecto y lo impuro. La relación entre esta libertad y el teatro, es que el segundo debe ser creado a imagen y semejanza de la primera. Pero además, Artaud agrega que todo lo que pueda suceder cuando la peste arrasa (peste entendida como teatro), aquellos conflictos, fantasmas, etc. no es el teatro el culpable; sino, la vida. En este capítulo, trataremos de dilucidar a la abyección como una categoría estética pero además, como un proceso de denuncia o resistencia al poder; que es como se muestra en algunos textos y puestas en escena del Grupo Pánico. Si retomamos a Del Río Reyes, podemos encontrar una cita de Torres Monreal que explica cómo el concepto de Artaud, que establece una liberación ritual a través de la ceremonia teatral y por la cual “se perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual” (Artaud por Del Río Reyes, 1999: 65). Por lo que el espectador, al experimentar una obra teatral de este estilo podrá acceder a una especie de liberación. Lo que Torres Monreal sostiene es cómo ese concepto artaudiano se expresa en la ceremonia pánica y cuya descripción nos sirve como puerta de entrada a lo que más adelante denominaremos como “abyecto” y sus funciones:

a través de la ceremonia, lo que era considerado feo, impuro, incoherente, pierde su coeficiente negativo y se revalúa a través de un "sistema de contravalores" (Torres Monreal) Aquí, la palabra sistema repugnaría a Artaud, y tal vez también a Arrabal y a Jodorowsky, pues la pureza que ellos buscan no debe basarse en ningún sistema sino más bien en un anti-sistema anulatório del orden anterior. (Del Río Reyes, p. 65)

A partir de ahora, entonces, tendremos como objetivo fundamental entender a lo abyecto, uno de los principales conceptos que describen a cierto arte contemporáneo, como herramienta de denuncia y resistencia de un sistema u orden.

La primera en definir lo abyecto como una "irrupción en el sistema" fue Julia Kristeva, quien además, nos propone una mirada desde lo psicoanalítico. Kristeva toma la definición de abyecto de George Bataille y de su ensayo "*L'Abyection et les formes miserables*" y en donde define a la abyección en términos de exclusión: "la abyección es simplemente la incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas (que constituye el fundamento de la existencia colectiva)" (Bataille por Graciela I. de Reyes, párr. 12). Es decir, para Bataille, y en definitiva para Kristeva, para que una sociedad se transforme en un colectivo civilizado debe tener la fuerza suficiente para expulsar todos aquellos actos, prácticas, etc. que sean indignas para la conformación de un grupo social. En su libro *Poderes de la Perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand- Céline* (1988) realiza una caracterización acerca de lo abyecto. La misma sostiene: "No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que envuelve a lo abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (Kristeva, 1988: 11). Kristeva define la "expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psíquica y social de la identidad" (Kristeva por Ciénega Valerio, 2013: sin numerar). Es decir, el niño tiene que aprender que sus fluidos corporales desechables, tales como excremento, orina, vómito no son objetos de placer sino todo lo contrario. A su vez, es la madre quien se lo enseña y es la madre a quien el sujeto debe renunciar, reconociéndola como un "otro", para insertarse en el mundo civilizado. La abyección está relacionada con tres fases del proceso constitutivo del sujeto: oral, anal y genital. Vemos

como esas tres aberturas del cuerpo humano son los límites entre el Yo y el afuera y asimismo, si lo observamos desde una perspectiva un poco más artística y/o estética, son ejes disparadores para trabajar tanto en el campo del cuerpo grotesco como en el del arte abyecto. Ya que el excremento, la orina, el vómito, la sangre, el semen son los fluidos predominantes en el arte de la abyección contemporáneo.

Por su parte, Jean Clair establece al arte abyecto como “un arte bajo, o incluso de un arte del residuo, un arte del resto cuando todo ha sido desechado” (Clair, 2004: 22). En su ensayo *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy* (2004). sostiene que *abjicere* conserva la raíz latina, por lo que significa “lanzar lejos de sí, desechar” (Clair, 2004:22):

...el arte de la abyección se interesa en lo que el cuerpo exuda cuando está cansado, deja escapar cuando está herido, o simplemente desecha cuando la comida ha sido digerida. *Abjicere* es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar, vender a bajo precio, deshacer. Resumiendo, es todo lo que se refiere al abatimiento así como al rebajamiento, todo lo que cubre el campo de la degradación. ¿Puede tal arte existir? Y si existe, ¿cómo admitirlo en el seno de una exposición destinada a un público? Un arte que pone en escena su propio abandono, un abandono que va hasta el aflojamiento de sus propios esfínteres, ¿hace otra cosa que despachar, llevando esto a cabo, el signo de la muerte clínica? (Clair, 2004: 22)

El crítico francés es uno de los detractores del arte abyecto, ya que sostiene que el arte “jamás ha sido tan cínico y le ha gustado tanto rozar la escatología, la suciedad y la porquería. Jamás tampoco (...) esta obra ha sido tan querida por las instituciones, como el hermoso tiempo del arte oficial” (Clair, 2004: 25). Por otra parte, Clair realiza un recorrido por los procesos artísticos y estéticos que se relacionan con el excremento en este nuevo arte abyecto y enjuicia la nueva visión que involucra la posmodernidad en nuestros sentidos. La vista ya no es el más usado, sino que percibimos el mundo a través del olfato: es decir, ya no se mira el mundo, se reacciona a su contacto (Clair, 2004: 38). Para Clair, la

vista es el más intelectual de los sentidos, por el que se aprecia la belleza de una obra de arte, mientras que el olfato es el más animal, aquel que nos pone en alerta para con el mundo.

Frente a estas definiciones de lo abyecto, creo que las puestas del Grupo Pánico y en especial la obra específica que tomo para este trabajo, "*La primera comunión*" (*op. cit.*), contienen algunos elementos propios de la abyección y que se aplica como una categoría estética que involucra la denuncia y la resistencia hacia un determinado sistema de poder. Veamos. Debemos tener en cuenta que la creación del Grupo Pánico es a principios de la década de los 60 en París y en la misma ciudad, unos años después, en 1968, se llevaría a cabo el llamado Mayo Francés, una revuelta de universitarios y obreros quienes buscaban una reforma sistemática en Francia y que muchos autores consideran como el fin de la modernidad y el comienzo de la posmodernidad, que se desarrollaría en los años 80. Mario Fabregat Peredo sostiene en *Mayo del 68: una experiencia urbana* (2012) que se protestaba por varias causas. Una de ellas era "porque el individuo ve limitada su libertad y su fantasía creadora debido a la moderna organización del trabajo y el orden institucional, frente a los jóvenes que son una nueva generación portadora de una moralidad más auténtica y libertaria" (Fabregat, 2012: 60). Más allá de la similitud de esta idea con la de alguna concepción propuesta por Artaud; se refiere a que la juventud se manifestaba en contra de ese sistema capitalista que explotaba a los trabajadores. Para Fabregat, la juventud del 68 se componía de estudiantes que no conocían el dolor de la guerra, el hambre, la violencia; sino todo lo contrario: creían en el mundo en el que ellos vivían y tenían la esperanza de transformarlo en algo mejor (p. 60). Asimismo, las influencias de Fidel Castro, Ho Chi Minh y otros que se convirtieron en héroes de la juventud a través de las transformaciones políticas que habían llevado a cabo, demostraron que los estudiantes no estaban equivocados: se había quebrado la noción de verticalidad, los hijos ya no aprendían de los padres y la tradición era un concepto que quedaba obsoleto. Ahora ellos eran los protagonistas de su historia. Fabregat sostiene que la sociedad había cambiado por y para los jóvenes, pero la política seguía igual por lo que los espacios que el sistema político no les ofrecía, debieron ganarlos en las calles (2012: 61). Además de esta cosmovisión política y filosófica, debemos retomar el concepto de peste de

Artaud para entender que el gran objetivo del mayo francés fue derribar viejas estructuras de poder, lo cual no significa derribar el poder, sino, acceder a él (p. 62)

Por otro lado, en su mismo trabajo, Fabregat cita a Eric Hobsbawm:

La liberación personal y la liberación social iban de la mano y las formas de romper las ataduras del poder en cualquiera de sus formas, políticas, sociales, culturales, etc., era también a través de las prácticas que sólo los jóvenes podían llevar adelante, tanto por ser los poseedores de una nueva cosmovisión cultural como por la apropiación de ciertas prácticas que les eran naturales, normales, pero a la vez, herramientas de lucha política y cultural. Estas prácticas se vincularon principalmente con la liberación sexual y el uso de nuevas drogas. Lo que el poeta conservador y melancólico quería decir con el verso “Las relaciones sexuales empezaron en 1963” (Larkin) no era que esta actividad fuese poco corriente antes de los años sesenta o que él no la hubiese practicado, sino que su carácter público cambió (Hobsbawm por Fabregat, 2012:62).

Este nuevo carácter público de lo sexual es un pilar fundamental en la concepción de lo abyecto y cómo transformar esa nueva mirada y acción en una estética. Lo abyecto en nuestra obra pánica elegida, el tener a un necrófilo persiguiendo a un ataúd con una muerta y luego poseyéndola como parte de una puesta en escena, funciona como artificio para que los impulsos, los deseos que estaban perdidos dentro del hombre racional de los años 60, esa fuerza creadora que tiene que ver la libertad de lo sexual, vuelvan a ser parte primordial de su construcción. Se trata, en palabras de Artaud, de reconciliar al hombre con la vida, representada en impulsos y deseos.

Por otra parte, Virginie Laurent, Doctora en Sociología por la Universidad París III-Sorbonne Nouvelle, establece que

Se enfocan igualmente en un llamado a la liberación del sujeto, en un ambiente que se quiere más hedonista, así como en una mayor participación de la sociedad en todos los

campos: familiar, educativo, político, sindical y empresarial. Frecuentemente, se alimentan de un gusto marcado por la burla –de las instituciones, del poder e, incluso, del propio “yo”– y por la petición del derecho a la toma de posiciones. De hecho, con Mayo del 68 llegó la hora de la “palabra liberada”. Todo se puede decir y todos –y todas– pueden decir de todo. (Laurent, 2009: 33)

La autora basa el artículo de la Universidad de Los Andes en el libro de Cohn-Bendit y en donde el ahora político ecologista franco-alemán, establece que la revuelta de aquellos años no tenía por objetivo principal tomar el poder, sino que se basaba en una necesidad de liberación del sujeto. El 5 de mayo del 2008, el Diario Clarín publica una nota en base al libro de Daniel Cohn-Bendit¹⁴ *Forget 68* (“Olvida el 68”), uno de los impulsores de Mayo Francés. Allí, Bendit explica “Contrariamente a los revolucionarios que quieren el poder político, la rebelión de 1968 quería el poder de su propia vida. Los ministerios no tenían nada que ver.” (Bendit, 2008, s/n) La revolución que anhelaban los idealistas de los 60 no se correspondía con la toma del poder sino con vivir la vida como ellos la habían concebido.

Esta idea tiene una directa correlación con los bastiones artísticos del Grupo Pánico, ya que en sus puestas tampoco intentaban despertar un sentido de huelga o protesta en el espectador, sino que intentaban acceder a una libertad filosófica. Quien ha continuado con estos mismos parámetros hasta el día de hoy, ha sido Alejandro Jodorowsky. El artista chileno aún hoy toma distancia de la política, del poder, del Estado, las instituciones, el Ejército, etc. y predomina en su filosofía de vida y estética artística una visión casi hasta espiritual de la vida. Para Laurent, además, el Mayo Francés “contribuyó a una reflexión sobre la forma de combinar en la sociedad lo individual con lo colectivo, lo particular con lo universal, la libertad con el orden.” (p. 40). Para esta investigación, es importante destacar que la importancia que tuvo el Mayo Francés fue la influencia de comenzar a hablar de la libertad personal en lo colectivo desde una mirada filosófica y cómo eso influyó en todas las estructuras de la vida, entre ellas, el arte.

¹⁴ Ver nota completa en:

https://www.clarin.com/ediciones-antiores/mayo-frances-mirada-lider-cuarenta-anos-despues_0_rJfUTCpKg.html

Teniendo en cuenta esta libertad del sexo que se involucra con el concepto de abyección, vemos que en *La primera comunión*, por ejemplo, abundaba tanto la sexualidad como el inconsciente, en la figura del necrófilo y en el de la niña. Pujante González, sostiene, a través de numerosos estudios acerca de Plutarco -quien anunció la muerte de Pan-, que Pan no ha muerto, sino que está reprimido. Para el autor español, Pan vive en las psicopatologías del instinto que se manifiestan en los sueños y pesadillas, en lo demoníaco y lo erótico que permanece reprimido en aquel hombre civilizado (Pujante González, 2014: 251). En sus palabras:

Podemos constatar como la logorrea que caracteriza a la abuela -que se nos antoja imposible de resumir-, con la proliferación de frases hechas, repeticiones y preguntas retóricas que ella misma responde, frente a los asentimientos mecánicos, casi ausentes, y a las pocas intervenciones de la niña -pese a su gran valor simbólico-, y la ausencia total de palabra del otro mundo onírico, pone de manifiesto el esfuerzo por imponer el orden sobre el caos, lo racional sobre lo irracional, lo verbal sobre lo inefable, lo definido sobre lo informe, lo discursivo y lo lógico sobre lo monstruoso y lo animal. Además las intersecciones del mundo onírico y del deseo en el mundo real o de la ficción son siempre propiciadas por la niña, acotadas por una pausa antes y después y con preguntas y respuestas secas, cortantes y contundentes que contrastan con el discurso de la abuela (p. 351).

Frente a esta escena, luego de la muerte del necrófilo a manos del puñal de la niña, cabe preguntarse si ese acto manifiesta el rechazo por parte de ella hacia una sexualidad impuesta violentamente desde el exterior y que deja afuera a los deseos propios y del otro en el momento íntimo de la entrega sexual. Según Pujante González, Arrabal, quien tenía una relación tensa con el catolicismo, deja la puerta abierta a interpretaciones de todo tipo con el final de su obra. Por lo tanto, personalmente creo que si estar educada bajo los preceptos de la religión es estar confinada a un solo hombre durante el resto de la vida de la niña y sin tener la posibilidad de disfrutar y dar rienda suelta a su sexualidad; quizás, la

muerta es el futuro estado de la niña. Ya que estar muerta, siendo poseída por algún hombre a la fuerza y sin que haya algún tipo de comunicación entre ambos, es similar a estar casada bajo los paradigmas de la religión; que se reprime y castiga las pulsiones sexuales.

Pero entonces, ¿el lugar de lo abyecto en las obras pánicas está representado por la libertad del sexo? ¿cuál es el límite entre lo escatológico y la abyección como estética? Para Pujante González, “la escatología en la obra pánica tendría por finalidad principal la reivindicación de las necesidades corpóreas” (2014: 633) donde “lo abyecto sirve en realidad para denunciar los tabúes y el servilismo del ser humano sometido a las leyes sociales y a los preceptos religiosos” (p. 640) En esa misma línea, Antonio Rivera García, de la Universidad Complutense de Madrid, sostiene que “lo abyecto nos sitúa frente a esos arcaicos estados frágiles en donde el hombre se mueve en los territorios de lo animal” (Kristeva por Rivera Garcia, 2016: s/n). Incluso Arrabal es quien describe a su sexo como una “serpiente que emerge”. En *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s)* (2009), Carlos Eduardo Figari escribe un capítulo destinado a las emociones en lo abyecto. Allí sostiene que la abyección es una relación meramente emotiva y que en el campo de las emociones discurre básicamente entre la repugnancia y la indignación (2009: 133). Para Figari, la animalidad en lo humano es una metáfora que produce repugnancia. En sus palabras:

Cuanto más cerca de un animal se esté, más feo se será, peor se olerá y menos sabremos a qué atenernos. Cuanto más se deforme una imagen de acuerdo al canon de belleza masculina o femenina, la identificación se hará en términos animales. Y aún más, entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso. La monstruosidad impacta desde lo otro no natural, cuasi animal y absolutamente deforme. (Figari, 2009: 135)

Es decir, lo animal no sólo atemoriza porque huele mal y asquea, sino que además, implica el fin de la civilización. Ese código civilizado que define lo correcto, lo incorrecto, lo moral, lo normal, etc., se ve desestabilizado en presencia de un sujeto que ha perdido su educación y que se acerca al animal, ahí donde el otro es impredecible. Por otro lado, Figari

también menciona al semen y la mujer u hombre como su depositario. En la mujer, y teniendo en cuenta nuestra obra elegida, ser depositaria del semen de otro que no termina en la vagina, es, para Nussbaum, sinónimo de repulsión. En tanto que en el hombre, lo que media es el ano, que además es el punto borde por donde se expulsa el desecho máximo del ser humano.

En esta línea de lo animal que envuelve al arte contemporáneo, en la revista de Psicología de la Universidad Autónoma de México “Nueva Época” se menciona a Juan Eduardo Cirlot, simbiólogo y poeta, que denomina a lo monstruoso como “aquello que enfrenta las leyes de la normalidad al mostrar la fragilidad del orden social: las criaturas monstruosas serían lo no-dicho y lo no-mostrado de la cultura” (Cirlot, 2013:8). Ese “orden social” es el nuestro, el actual pero también lo era en los años 60 y a su vez, es uno de los parámetros que intenta romper el Grupo Pánico a partir de sus puestas, sus obras, sus pinturas. Todas estas definiciones de reconocidos autores nos indican que estos procedimientos artísticos se identifican la abyección de manera que la misma se vuelve una especie de resistencia hacia un sistema establecido. Por lo que, de existir, la estética de lo abyecto es válida cuando su función es denunciar lo putrefacto de dicho sistema. En palabras de Elena Oliveras:

si esta presentación del horror surge del pensamiento coherente del artista y despierta la conciencia del espectador para que vea lo que habitualmente no ve, estaríamos ante un hecho justificado. Pero hay presuntos artistas que (...) buscan solo el efecto, el shock de un parque de diversiones. Son oportunistas que apuestan a la duración corta, no a la duración larga propia del arte. (2013, sin numerar).

Por otro lado, en el mismo artículo de Cirlot, vemos que se realiza una evaluación acerca del arte actual, en el mismo, “todo es azar y laberinto” y a su vez, están unidas al slogan “todo vale”. Es decir, en el arte contemporáneo, se conjugan el azar y la heterogeneidad de matices, aromas, estilos, técnicas, atmósferas, etc. El azar como motor del arte ya lo habíamos conocido como un pilar en la obra arrabaliana mientras que la

multiplicidad es, a mi entender, un pilar del arte contemporáneo. Tanto el azar como el “todo vale” se unen en el arte posmoderno pero también, en las creaciones pánicas. En estos días, el objetivo puede ser escandalizar o bien, quizás, irrumpir en el orden social como forma de protesta. En los 60, el Grupo Pánico deseaba liberar al sujeto de su estilo de vida en el cual predominaba la cultura de la muerte y donde no había lugar para los impulsos. El sitio de lo monstruoso en este arte es el de “lo diferente, lo abyecto, lo marginado, lo otro reprimido, lo negativo, el deseo insatisfecho, lo impuro, la suciedad, la amenaza, eliminando el régimen de lo diurno, la armonía, la mimesis y la belleza” (Salmeron Sanchez et. al, 2013:8). Todo lo que sirva para irrumpir en el sistema social y cultural, es bienvenido, como es bienvenido lo monstruoso en el arte contemporáneo, así también es bienvenido lo abyecto en las obras pánicas.

Como vimos en este trabajo, el trayecto del Grupo Pánico se enmarca dentro de una lucha contra la discriminación de todo aquello que se excluye de una supuesta normalidad. Roland Topor sostuvo que “el desorden es el orden sin poder” (En Pujante González, 2014: 641). Por lo que los artistas pánicos, siguiendo los postulados arrabalianos -y contemporáneos- de heterogeneidad, se preguntarán:

¿Acaso se teme que éstos a los que, en nombre de una supuesta normalidad y un inamovible e impreciso orden, se les denomina monstruos devoren al resto de la sociedad normal sólo con el simple hecho de exhibir su diferencia? ¿Acaso no se dan cuenta de que su eliminación no hace sino empobrecer el dominio de la fabulación literaria y de la creación artística? (p. 641)

Por lo tanto, el eje de las creaciones pánicas será defender a todos aquellos que el mundo ha considerado monstruos, haciéndolos vivir como al resto de la sociedad y resaltando su diferencia como señal de identidad.

En esta búsqueda de la liberación del hombre por parte del Grupo Pánico, lo abyecto nos enfrenta a la fragilidad del ser humano (Salmeron Sanchez, et. al. 2011). Esos límites que bordean nuestro cuerpo y que nos separan del otro, son vulnerados y a su vez, nos muestran un cuerpo deslimitado, más cercano al animal y lo monstruoso y lejano de la

figura de “persona” o “sujeto” que proponen nuestra cultura y sociedad. Este concepto nos sirve para (re)evaluar la figura del necrófilo en *La primera comunión*, ya que en él existe un grado de degradación física y psíquica que transgrede los límites. Los cuerpos empalados, mutilados, vacíos o grotescos de las pinturas de Topor son detalles que desestabilizan las normas, instaurando lo abyecto no como una objeción artística sino, como una categoría estética y como una denuncia.

En este sentido, Jordi Massó Castilla, Licenciado en Teoría de la Literatura por la Universidad Complutense de Madrid, y Licenciado en Humanidades y en Periodismo por la Universidad San Pablo-CEU, retoma a Hal Foster y a Jean Clair para dirimir entre los dos críticos. En relación a Clair, el español realiza una lectura de “De Inmundo” (*op.cit*) y sostiene que Clair rescata ciertos aportes de Bataille y Daumal, quienes se atrevieron a explorar en zonas vetadas por el arte, la cultura y la sociedad hasta ese entonces (Massó Castilla, 2010: 3). Otro de los puntos que toma del escrito de Clair es que coloca al arte abyecto como una práctica peligrosa en la que el cuerpo no sólo está invadido de heces sino que se vuelve un lugar en el que se puede inferir toda clase de torturas; y esta presunción, nos lleva a pensar en el nazismo, otro de los procesos donde el hombre era tratado de forma indigna y donde el cuerpo se convertía en un desecho más. Pero Massó Castilla sostiene también que la crítica de Clair es peligrosa y errónea al sostener que el arte de la abyección se sitúa como banal y políticamente ineficaz. Para contrarrestar esta tesis, el autor español nos propone leer a Foster y su lectura acerca de Lacan¹⁵.

Alrededor de la década de 1960, la modernidad en Europa se encuentra en crisis debido a que sus postulados se creían desplazados. Uno de los postulados modernos más emblemáticos para entender las puestas del Grupo Pánico, es el concepto de ego propuesto por Jacques Lacan. Hal Foster propone una relectura del psicoanalista y su escrito *El*

¹⁵ Alejandro Jodorowsky, quien no coincide con Lacan en varias aseveraciones del psicoanalista, menciona que el ego es “artificial y que se forma delante de los otros, como el teatro”. También sostiene que el hombre, debajo de su ego, no tiene nacionalidad, nombre, sexo definido. Es decir, debajo del ego, se encuentra un ser esencial y para encontrar a ese ser, es determinante liberar al sujeto. Entrevista a Alejandro Jodorowsky por Cristian Warnken en el programa “Una belleza nueva” (2011) https://www.youtube.com/watch?v=mAyeA6oCTE&list=PLIa_ymLxKn1dc_LL4blmrKtJTmsvqg64a&index=34 (Entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=oS5agudoVWY>)

estadio del espejo (1936-1949). En el mismo, Lacan describe a un sujeto que, mirándose en el espejo, compone su ego como un ente imaginario contenido en un otro. Este ego se convierte en una especie de armadura (término utilizado por Lacan) para defender al sujeto de los trozos de mundo exterior, (los cuales serán explicados más adelante). El problema de esta visión lacaniana, es que el sujeto moderno se vuelve, casi, un sujeto fascista, blindado por la supremacía de la razón. Vive en un contexto donde “las guerras, las mutilaciones, la disciplina industrial y la fragmentación mecanicista proponen un mundo donde hay que defenderse de una otredad interna (la sexualidad, el inconsciente) y externa (judíos, comunistas, homosexuales, mujeres)” (Foster, 2001: 214) Ese mundo a trozos está representado por todos esos colectivos enmarcados en la otredad externa y es de esos mismos de quien el ego lacaniano debe ofrecer de armadura. Es decir, debemos identificar a la modernidad dentro de un proceso que intenta homogeneizar, mientras que la posmodernidad se identifica con un amplio “vale todo”, con lo heterogéneo.

Para Massó Castilla, Lacan

fue clave para desmontar la idea de sujeto hegemónico -estructurado, masculino, patriarcal, racional- a partir del cual se configuraban identidades rígidas a las que se les asignaban los lugares que podían ocupar en el espacio social. Pues bien, lo que los artistas que se mueven en el terreno de “lo abyecto” persiguen no es otra cosa que desmontar tales identidades sustancialistas y denunciar la violencia y arbitrariedad que encierra la operación de creación de estos sujetos y que, según Lacan, formaría parte del orden simbólico. (Massó Castilla, 2010: 5)

Massó Castilla sostiene que ambas lecturas son acertadas. La de Clair y su preocupación por un arte moribundo, entregado a intereses mercantilistas y que, de a poco, pierde su función social que permite la crítica y la denuncia para convertirse en un arte de lo asqueroso y regodearse en los deshechos corporales y también la de Foster, quien encuentra en ese horror de los residuos una forma de resistencia hacia lo que nos oprime y no nos deja *ser*. Pero lo más rescatable del escrito del autor español es que al “conversar” con ambos autores, los dos coinciden en que el arte debe ser un espacio de crítica y denuncia de las injusticias. Para Clair, belleza, moral y crítica van de la mano, mientras que

para Foster, es fundamental la idea de lo nauseabundo como denuncia y también la de convertir al cuerpo en un “ espacio crítico para plantear conflictos, en el que poder exponer la injusticia, los juegos de poder, la opresión, la violencia que afecta a la sociedad en la que estos mismos cuerpos se mueven” (Massó Castilla, 2010: 9).

Con respecto a la idea de cuerpo como resistencia, es necesario retomar a José Luis Barrios y su ponencia en la UNLP (la cual cito en el final del capítulo anterior); en la misma, Barrios sostiene que “el placer, el dolor, la risa, el erotismo y lo grotesco están presentes en la cultura anterior a los sistemas de control social propios de la modernidad. Son espacios de representación no controlados o permitidos en una sociedad que aún no construye la noción del sujeto y las formas de control del deseo” (Barrios, 2008: párr. 7) y por lo tanto, desde esa perspectiva, el lugar del cuerpo grotesco en el carnaval es el de la irrupción en el sistema oficial. Es decir, si nos ubicamos en el marco de un arte que se rige bajo las normas de proporción y armonía, el teatro -que es un arte del cuerpo- implicaría que el actor debiera relacionarse de esa forma con el mundo y con el espectador. Nada de esto sucede en las puestas del Grupo Pánico ni en una gran parte del arte contemporáneo actual que involucra performances, obras de teatro, happenings, etc. Y teniendo en cuenta lo expuesto en este trabajo hasta ahora, Barrios sostiene:

primero, restituir el cuerpo a un plano de inmanencia como desestabilizador de los regímenes de representación de la cultura. De una u otra forma el cuerpo grotesco es un desestabilizador social de las formas de control, sobre todo cuando este sentido del cuerpo no está circunscrito al ámbito naturalizado del arte. Segundo, supone sobre todo reconocer la parte carnal del cuerpo como un factor necesario a partir del cual se liberan o se interrumpen, al menos por un momento los interdictos sobre el deseo. (párr. 11)

De esta manera, entender al arte abyecto como un campo de resistencia hacia el sistema y en cuyo núcleo encontramos al cuerpo y sus desechos como parte fundamental de la creación, nos lleva a pensar que el mismo se convierte en un factor irruptivo en la visión de un “cuerpo modelo” normalizada por la sociedad.

5. Conclusión

La idea final de este trabajo se relaciona con el aporte aún vigente del Grupo Pánico a las artes escénicas, puesto que desde sus saberes, tanto Arrabal, como Jodorowsky y Topor fueron artistas que introdujeron una nueva mirada al arte durante diferentes procesos políticos, sociales y culturales. Uno de los objetivos de esta presentación fue encontrar puntos de conexión entre los lineamientos estéticos y poéticos de Antonin Artaud y las producciones pánicas de los autores aquí investigados. El resultado de Artaud más Arrabal, Jodorowsky y Topor es un nuevo paradigma que aún sigue vigente en el arte hoy. Un paradigma que hace reconectarnos con nuestros impulsos, deseos, con nuestra naturaleza inherentemente animal pero también humana, con nuestros antepasados, nuestra biografía y memoria. Se trata de incorporar antiguos procesos, como la catarsis, en el ambiente artístico contemporáneo, de volver a poner el cuerpo -y jugar, investigar, explorar y ahondar en el mismo- en un nuevo mundo donde parece que las máquinas han invadido el arte y la vida. De utilizar, como actores o artistas de la escena, nuestro cuerpo como herramienta de denuncia y resistencia. Si esa resistencia, esa denuncia debe manifestarse a través del asco y lo abyecto, celebros un arte mundano, un arte del desecho porque en las reglas de este nuevo mundo parece ser el único camino por el cual podamos resistir ante tanta barbarie. Las teorías que Artaud no llegó a resolver en escena fueron esenciales para descubrir en el Grupo Pánico la idea de peste, de crueldad. Esas mismas ideas que, luego, Kristeva y otros autores vuelven a traer para describir un nuevo arte que arrasa con la quietud y la pasividad de lo escénico burgués.

Durante mediados de 2018, tuve la posibilidad de realizar una Residencia Artística en Dramaturgia en Bariloche dictada por el Lic. Alberto Moreno. En la misma, Moreno sostuvo que era necesario “escindir lo personal y lo privado” (Moreno, 2018) ya que lo íntimo de la persona es su material sensible, por lo tanto no se puede discutir ni debatir. Para que algo íntimo o privado se convierta en personal -y que permita la posibilidad de intercambio entre espectador y producto-, debe tener una condición artística, un tratamiento poético: “construir una poética es adjudicarle a un material sensible su condición artística” (*idem*) Otro de los ejemplos que Alberto Moreno mencionó en la Residencia es que para

autores como Santiago Loza, el mundo poético de los actores se encuentra en la infancia (*ídem*); por lo tanto, incluso en nuestros tiempos, encontramos que el axioma de Fernando Arrabal se encuentra más vigente de lo que se pensaba: la memoria de cada uno oficia de motor para la creación y ese mismo material se somete a distintos procedimientos técnicos que, la mayoría de las veces, están regidos por el azar.

Por otro lado, el segundo objetivo de este trabajo fue reconocer los lineamientos del cuerpo grotesco y el carnaval propuestos por Bajtín como aportes de la creación pánica. Si estamos ante un arte que utiliza los desechos corporales como resistencia ante un sistema de poder, las miradas de los distintos autores que retrataron la importancia del carnaval en el Renacimiento enriquecen la mirada que tenemos hoy del teatro. Tanto el carnaval como la filosofía del Grupo Pánico se convirtieron en formas de vida para los sujetos que atravesaban sus procesos. La idea de cómo el cuerpo rebalsa sus propios límites a través de los mismos órganos o partes del cuerpo por los que expulsa sus desechos nos coloca en jaque como artistas escénicos y como espectadores. Que el carnaval haya sido una excusa para el encuentro entre la élite y el pueblo, donde no importaba su procedencia social, era una forma de romper con lo establecido. De la misma forma que hoy, con puestas o instalaciones del arte contemporáneo, observamos la resistencia hacia el poder. A partir de los 60, el cuerpo dejó de ser un espacio de armonía, belleza y simetría para convertirse en un campo de batalla entre lo viejo que no termina de morir y lo nuevo que no termina de nacer. Ése es otro aporte del Grupo Pánico.

El tercer objetivo de este trabajo fue proponer un paralelismo entre el cuerpo grotesco, concepto de Bajtín, y el arte de la abyección. Esta nueva concepción de “lo que es arte” nos lleva a reflexionar acerca de lo que consideramos un cuerpo artístico, escénico. Mientras que también nos lleva a identificar como “arte” a aquellas expresiones que durante muchos siglos fueron rechazadas por el academicismo. Este arte ilimitado, del desecho, es producto de una sociedad cansada de la pasividad y de una revolución que comenzó en Mayo de 1968 y que hoy, 50 años después, sigue siendo motivo de búsqueda y de un cambio mucho más profundo y trascendental que una mera toma de poder político.

Para ahondar mejor en estos objetivos, propongo dos ejemplos de obras de arte contemporáneas que, a mi parecer, nos sumergen en una atmósfera distinta a la que

tradicionalmente se concebía que albergaba al arte. La obra “*Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy*” (2015)¹⁶ (*Monte Olimpo. Glorificar el culto de la tragedia*) (2015) que fue dirigida por el dramaturgo belga Jan Fabre y que reúne cuadros que incluyen cuerpos desnudos, violencia, sangre, vísceras que vuelan por los aires y sexo, además de textos griegos clásicos que, según el propio Fabre, pueden estar vigentes en la actualidad: como los refugiados, la guerra, la sociedad patriarcal, etc. La obra-performance de 14 capítulos dura 24hs, aunque incluye “tiempos de descanso” que duran desde 55 minutos el primero, una hora y 40 minutos el segundo y 30 minutos el tercero. A partir de esto, Fabre sostiene

...Convivimos con todas esas nuevas redes sociales; todo el mundo tiene un teléfono móvil. Llevamos a los espectadores a hacer un viaje con nosotros. Les mostramos imágenes del hombre que han reprimido y olvidado. Apelo a sus impulsos violentos, a sus sueños, a su lujuria. Incito un proceso de cambio, no solo la metamorfosis del actor, sino también la del espectador. Al enfrentarse a ese profundo sufrimiento, la mente se purifica. Mi teatro es una especie de ritual purificador. Compartir una experiencia en tiempo real durante 24 horas con otras personas se convierte en algo muy espiritual” (párr. 6)

Por su parte, Cedric Charron actor y bailarín de Monte Olimpo, menciona que

(En la puesta) Hay un proceso mental. Física y mentalmente algo está cambiando en tu cuerpo. Lo está transformando y llegamos a un estado de ensoñación o postmorten. Es una forma muy singular de estar en escena porque todo es posible. (España, 2016)

Para comprender mejor estas declaraciones, podríamos hacer un paralelismo entre la puesta y el carnaval como lo hemos concebido a lo largo de este trabajo. Entendemos que la idea de “teatro purificador” nos recuerda a la concepción pánica de los 60. En el

¹⁶ Importante aclaración: tanto Monte Olimpo de Fabre como las performances de Olivier de Sagazan son objetos de investigación a las cuales me acerqué gracias a registros fotográficos y audiovisuales de la web. No presencié ninguna de las dos puestas en vivo.

final de la puesta de Fabre, cuando ya han pasado casi 24 hs. de éxtasis, podemos observar cuerpos desnudos cubiertos de purpurina y brillo, que bailan *twerking* y que están en contacto pero que además, invitan al espectador a compartir ese momento; como si fuera una especie de carnaval moderno en donde se unen los actores con los espectadores, en vez de la elite y pueblo. Tanto los cuerpos de los actores como los de los espectadores comienzan a percibirse de forma distinta, más instintivamente que racional; debido a la falta de descanso y envueltos en un estado casi onírico. Referido a esto, el artista belga cuenta que la obra surgió a partir de “los sueños, las pesadillas y el insomnio”. En el sujeto contemporáneo, no existe momento más verdadero e instintivo que sus sueños y pesadillas. Aquel terreno en el que salen a la luz nuestros deseos más profundos e instintivos. Si bien la obra de Fabre contiene textos de tragedias griegas, hay otra gran parte de material que son producto del inconsciente. Como si fuera una re-lectura del axioma arrabaliano por el cual toda obra de arte es el resultado de la suma de memoria y azar, en este caso, si bien los sueños son parte de nosotros, no responden a una biografía consciente, sino que se desarrollan en otro plano.

José Luis Romo, quien escribe para el diario español “El Mundo” y que se refiere a una de las funciones de Monte Olimpo en Madrid, menciona que

Una de las escenas más esperadas tuvo lugar hacia las seis de la mañana. El famoso fist fucking a Hércules. Cuando la serpiente, es decir, la mano de un actor, se introduce en el ano de otro, mientras habla de su alma como un agujero oscuro todo son risas... hasta que a la tercera vez se percibe un hilo de sangre y lubricante.

Pese a este escatológico episodio y el despliegue de gónadas, no es Mount Olympus un espectáculo erótico. Las representaciones sexuales siempre desembocan en lo grotesco. En cambio, sí es un montaje profundamente humano, un viaje a las emociones más oscuras del corazón de los hombres y mujeres que sigue palpitando al mismo ritmo desde la antigua Grecia. Celos, venganza, amor, tristeza...(Romo, 2018:párr. 9 y 10)

Tanto como artistas escénicos y espectadores, podemos elegir qué espectáculo hacer o ver. El aporte del Grupo Pánico -entre otros- a la actualidad es el de elegir aquella

obra que nos ponga en jaque, que nos incomode y que de alguna forma nos incentive a ser transformados de alguna manera.

Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy en imágenes:



Otra de las expresiones contemporáneas que reúne varias nociones de las que hemos tratado en este trabajo, es el performer nacido en República del Congo e instalado en Francia, Olivier de Sagazan. En su carrera encontramos trabajos que integran la pintura, la escultura, la fotografía y la performance. Según el sitio Macabre Gallery, “Sagazan moldea capas de arcilla y pintura sobre su cara y cuerpo para transformarlo, desfigurarlo y eliminar su aspecto original, revelando un humano animalizado que trata de romper con el mundo físico” (Macabre Gallery, s/f). Para varios autores, los personajes de Sagazan

representan la angustia, el horror y la muerte; pero que de alguna manera también terminan siendo creaciones que mezclan lo terrorífico y lo bello. Entre la arcilla y la pintura, crea seres monstruosos pero que a su vez contienen un gesto de bondad o esperanza. En muchas de sus performances se encuentra solo y realiza aplicaciones en su propia cara o cuerpo, mientras que en otras cuenta con la presencia de alguien más que también atraviesa las mismas modificaciones. En su obra más representativa, *Transfiguration* (2001) Sagazan se cubre con arcilla y pintura todo su cuerpo para transformarlo en una criatura casi animal.

Algunas imágenes representativas de sus trabajos:

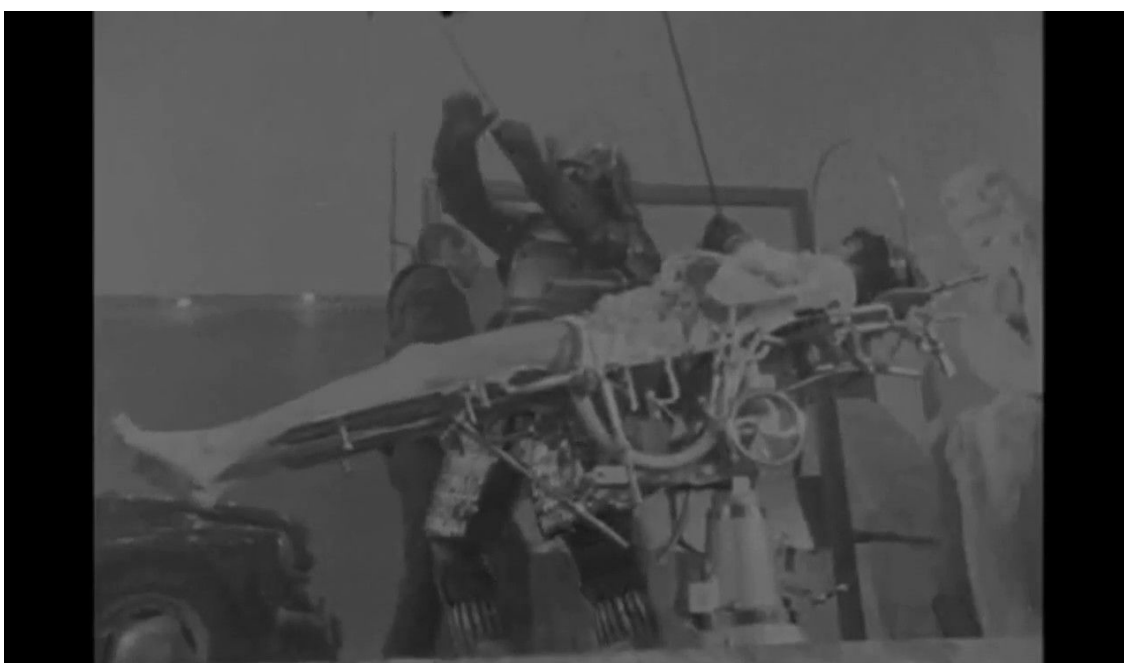


Si recordamos las premisas de Pujante Gonzalez por las cuales el Grupo Pánico se consideraba un férreo defensor de los cuerpos “fuera de la norma”, como los discriminados o aquellos que no tenían un lugar digno dentro de la sociedad de esos años, si aplicamos esa teoría en el arte contemporáneo, entendemos que las creaciones de Sagazan, responden, en un punto, a volver a traer a esos cuerpos deformados al centro de la escena. Jugar con el límite entre lo amorfo y lo proporcionado, entre un cuerpo que nos produce incluso hasta disgusto, miedo o asco; que nos perturba. Algunas pinturas de Roland Topor, contienen personas mutiladas, empaladas o unidas a otras por medio de sutura. Resulta llamativo que en ambos artistas se repita la idea de hombre-animal. Si bien Sagazan utiliza la pintura para aplicarla a su propio cuerpo y a partir de allí, crear, ambos conciben al cuerpo como un campo de creación. Topor, por su formación y contexto histórico (segunda guerra mundial, exilios, exterminio de judíos, etc) retrataba su sentir de forma pictórica e incluso metafórica. Sagazan, en cambio, aplica a cuerpos vivos los materiales que lo llevan a convertirse “en otra cosa”.

Estos procedimientos del artista congoleño representan, de alguna manera, lo que Artaud hubiera querido del espectáculo teatral: al igual que *Monte Olimpo* de Fabre, son puestas en las cuales el espectador “no sabe qué es lo que puede pasar a continuación” y el actor, que sabe bien su partitura o dramaturgia, entra en un “estado otro” o de ensoñación, como lo menciona Charron, y por el cual percibe que “podría pasar cualquier cosa”. Ya no estamos hablando entonces de un teatro cuidado, sino que hablamos de un teatro que usa la catarsis como la conocemos pero para despertar a quien se sienta en una butaca. Por otro lado, las creaciones de Sagazan dialogan entre un cuerpo humano, sea del performer o de otro actor colaborador, y un cuerpo animal, que no encontramos en la vida cotidiana. Lo que produce este alejamiento y, si se quiere, pánico al cuerpo animal que estamos viendo, es lo que Figari denomina como el “fin de la civilización” (2009:131-139). Aquel terreno en el cual el otro ya no es predecible, sino que es un monstruo que el espectador no sabe de qué será capaz. Por lo tanto, las performances de Sagazan o los actores en *Monte Olimpo* de Fabre se desarrollan constantemente entre el límite de lo humano y lo animal, lo civilizado y lo monstruoso. Un cuerpo que con arcilla y pintura se convierte en un ser casi infernal mientras que una obra en la cual los protagonistas protagonizan una orgía de sangre, sudor y gritos orgásmicos nos invitan a reflexionar acerca de qué lugar ocupan hoy

los impulsos. Y además, cuál es el rol de los límites corpóreos. Dónde termina mi cuerpo y empieza el del otro en obras de este tipo.

Para establecer un punto de referencia de por qué elegimos a estas dos obras contemporáneas para incluir en este trabajo de investigación, a continuación destacaremos algunas imágenes de algunos de los trabajos del Grupo Pánico.



Es importante aclarar que las creaciones artísticas que responden a este tipo de poética; como *Monte Olimpo* de Fabre o las performances de Sagazan, están siempre justificadas tanto estéticamente como éticamente. El proponer a lo abyecto como una categoría estética significa que no cualquier arte, por más escandaloso que sea, se encuadra dentro de la misma. La pronografía, por ejemplo, que utiliza fluidos corporales que se derraman en otro cuerpo desnudo, sólo busca el *shock* en quien la ve, además de tener otro fin que no es necesariamente uno artístico. Mientras que las puestas que hemos analizado en este trabajo están justificadas tanto desde lo artístico como desde lo ético. No se trata de desnudarse, tener sexo y/o masturbarse en escena porque sí; ni de escupir, eructar o jugar con los límites del cuerpo para atraer la atención de quien mira; se trata de una nueva forma de concebir el arte escénico. De crear a partir del hartazgo que produce el sistema al cual estamos expuestos. El Mayo Francés fue un hecho histórico porque buscó la revolución no sólo desde lo político sino desde lo hedonista: y tener sexo, evacuar el cuerpo, saciar nuestras necesidades corporales tienen relación con el placer. Desde ese punto de vista es que lo que hasta ahora se denominó “abyecto” por ser extremadamente escatológico, debe dar un salto cualitativo de visibilidad para ampliar la concepción de arte y para que complete a un arte humanista que ahora también incluya esta nueva perspectiva tan acorde a los tiempos que vivimos^{17 18}.

¹⁷Las imágenes de *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy* fueron tomadas de los sitios:
 Time Out, Madrid:
<https://www.timeout.es/madrid/es/noticias/mount-olympus-24-horas-para-ser-el-partido-del-siglo-011518>

Glosas Teatrales:
<https://glosasteatrales.com/2016/03/19/cronica-de-mount-olympus-de-jan-fabre-troubleyn/>

Mediterráneo Digital:
<https://www.mediterraneodigital.com/sociedad-y-tiempo-libre/ultimas-noticias-sociedad-y-tiempo-libre/st2/paran-la-obra-mount-olympus-en-madrid-porque-a-un-actor-le-sangra-el-ano.html>

Telva:
http://www.telva.com/estilo-vida/planes/album/2017/12/18/5a37c56ee2704eac698b45cb_13.html

¹⁸ Las imágenes de los trabajos de Sagazan fueron tomadas del sitio web
<http://macabregallery.com/es/olivier-de-sagazan/>

6. Anexo: La tierra salitrera de Alejandro Jodorowsky

Para comprender mejor la vida y obra de uno de nuestros artistas pánicos, decidí viajar la ciudad natal de Alejandro Jodorowsky: Tocopilla. Ubicada a 1530 km de Santiago de Chile, Tocopilla sigue siendo una ciudad pequeña, colmada de inmigrantes sudamericanos y, como todo el norte de Chile, de una multiculturalidad sorprendente. El centro de la ciudad está compuesto de comercios antiguos y modernos, de edificios vetustos que contienen comercios modernos, ferias, burdeles e instituciones múltiples como la Municipalidad, la PDI (Policía de Inmigración) y Carabineros. A medida que recorrí sus calles, identifiqué lugares que, más allá del correr de los años, se volvieron emblemáticos para la ciudad: el Cuerpo de Bomberos, fundado en 1930, la Biblioteca Pública de Tocopilla, fundada en 1907 y el ex Sindicato Chilex (sindicato de trabajadores de la termoeléctrica *The Chile Exploration Company*), fundado en 1933 (actualmente, Cine Florida). Además, podemos encontrar la Plaza Carlos Condell en donde está el Odeón Neoclásico que se inauguró en 1931 y en cuyo frente se encuentran el Cuerpo de Bomberos y la ex Casa Ukrania (hoy “Feria 21 de mayo”).

La ex “Casa Ukrania” funcionaba como la tienda de Jaime Jodorowsky, padre de Alejandro y fue fundada en 1928. Allí se vendían distintos productos que la familia conseguía en el puerto a través del contrabando de los vapores salitreros: medias, ropa interior, tenedores, tijeras, hilos, pañuelos, etc. Jodorowsky padre colocaba números llamativos en la entrada de su local para llamar la atención de los clientes que pasaban por la plaza Condell: un enano con traje tirolés, un flaco maquillado de negra ninfómana, una mujer en zancos, una momia y un hombre con tal vozarrón que se escuchaba desde la distancia. Todos estos propagandistas se convertirían, años después, en recuerdos imborrables para el autor quien los convertiría en parte de su obra. Hace unos años, la casa de Alejandro sufrió un incendio que la destruyó casi por completo pero que hoy, gracias a ser la locación principal de su película *La Danza de la Realidad* (2013), está representada por una maqueta. La ex casa de los Jodorowsky es hoy una tienda que alberga a cientos de vendedores chilenos e inmigrantes que venden sombreros, pañuelos, medias, ropa interior, cotillón, juguetes, etc y su nombre es “Feria 21 de mayo”. Atrás, o no tan atrás, quedaron los recuerdos de la infancia de Alejandro. La ex Casa Ukrania hoy sigue funcionando como

punto de venta de múltiples objetos. La familia J. residió aquí desde 1929 hasta 1939.

La plaza Carlos Condell, el Cuerpo de Bomberos, la ex Casa Ucrania y la Biblioteca Pública conforman el centro de Tocopilla. Por allí pasa gran cantidad de gente que compra, almuerza o simplemente pasea por las calles de la que alguna vez fue la principal ciudad portuaria chilena y cuna de un Alejandro Jodorowsky que empezaba a crear su identidad como uno de los artistas sudamericanos más importantes de la región.



Cuerpo de Bomberos fundado en 1930. Tocopilla, Chile.



Ex Casa Ucrania, antigua propiedad y hogar de la Familia Jodorowsky. Hoy, Feria comercial 21 de mayo.



Odeón Neoclásico fundado en 1931.



Biblioteca Pública de Tocopilla, fundada en 1907

En la Biblioteca Pública de Tocopilla tuve la oportunidad de conocer a Mariela Moreno, bibliotecaria y trabajadora municipal, fiel admiradora de Jodorowsky que participó en la película biográfica del director en calidad de extra. En nuestra charla,

mencionó cómo era Alejandro como director: estricto y exigente. Me explicó que la “Danza” se refiere a lo que Alejandro niño interpretaba de lo que ocurría en la “Realidad”, debido a eso el nombre de la película. La relación de autoritarismo con su padre, el cariño y el refugio que le significaba su madre, la Plaza Condell, el Cuerpo de Bomberos y el Puerto tocopillano que fue uno de los más importantes de Chile durante principios del siglo XX son retratados en esta película con la que Jodorowsky se propuso dar a conocer a Tocopilla al mundo entero. En la película, además, se puede observar múltiples aspectos del Pánico: cuerpos mutilados, exacerbaciones surrealistas de lo sexual, el uso de la orina como medicina para las enfermedades, la aparición de una especie de gurú que sólo puede ser visto como Alejandro niño y las formas de ver que tenía para con sus padres.

En cuanto a la historia de la ciudad, Moreno explica que el salitre fue durante muchos años la principal actividad económica de Bolivia y la zona norte de Chile. Es un mineral, mezcla de nitrato de potasio y nitrato de sodio que funciona como fertilizante y para la fabricación de ácidos, vidrio, fósforos, etc. Hasta la primera guerra mundial, en la que se dió a conocer el salitre sintético, Tocopilla, Iquique, Antofagasta fueron ciudades portuarias capitales en las que se exportaba el salitre y en la cual había una gran cantidad de movimiento de trabajadores salitreros y portuarios: debido a eso la gran cantidad de burdeles en la zona centro de la ciudad. Luego del furor del salitre sintético, la economía empezó a mermar y hoy, Tocopilla se ha vuelto una ciudad en el medio del desierto donde poco y nada llega y en la que la minería se ha convertido en la única salida para quienes se quedan. En el Diario *Soy Chile*, Jodorowsky sostiene

Al regresar, exactamente a la calle 21 de mayo, frente a la plaza, donde la tienda de mi padre estaba al lado del cuartel de bomberos, me di cuenta que nada había cambiado. Todo estaba exactamente igual. Vi un poco de crecimiento urbano hacia el norte de la ciudad, y un edificio nuevo, la Municipalidad. Nada más. Por casi un siglo Tocopilla no se había desarrollado. Para mí fue como reencontrar el paraíso perdido. Y en mi entusiasmo por filmar “La Danza de la Realidad”, donde todo me parecía ideal, no vi realmente los problemas. Pero de pronto, viendo los últimos acontecimientos, a pesar de haber logrado un éxito grande en el Festival de Cannes, comencé a desesperarme por encontrar que las playas maravillosas de mi infancia estaban

cubiertas de un magma negro; que las casas, muchas de ellas vacías, se sostenían con dificultad en pie. No había hoteles confortables donde ubicar a mis actores y técnicos, no existía un solo cine, ni un teatro, ni una biblioteca decente, ni siquiera una librería. En la pensión donde me alojaba, la sonriente persona que me servía el desayuno me dijo: “todos queremos tanto a Tocopilla, aun sabiendo que vamos a morir de cáncer”. El mar está contaminado, el aire está contaminado, no hay zonas verdes, no hay médicos especializados en cáncer, no hay trabajo. Cuando le pregunté a algunos tocopillanos en qué trabajaban, me dijeron que los hombres salían a las minas a ganar dinero, y que las mujeres iban a otras ciudades para hacer limpieza. Luego regresaban al hogar. Mi esposa tuvo una grave infección intestinal, también se enfermaron algunos de mis técnicos. (2013: sin numerar)

Para finalizar, Moreno me comentó que Jodorowsky era muy accesible con quienes colaboraban en su película. Le gustaba socializar pero al mismo tiempo no quería que nadie lo molestara en sus ratos de meditación. Al finalizar la filmación, compartieron un cóctel con todos los técnicos, actores, extras y colaboradores. Para recordar a su ciudad natal, Alejandro menciona

Tocopilla es para mí, un lugar sagrado. Viví ahí hasta los nueve años. Mi padre, un día, bruscamente me dijo: ‘mañana nos vamos a la capital’. Me sentí como un espejo al que partieran en mil pedazos. De un día para otro me convertí en un animalito sin territorio. Mis raíces eran esos altos montes, ese océano límpido, esas casas tan bonitas y humildes. Crecí, recorrí el mundo, siendo libre, pero en el inconsciente conservando a Tocopilla como una raíz preciosa. Regresar a mi pueblo 75 años después fue una experiencia que abrió las puertas a la expresión de mi dolor infantil, mi pérdida brutal de territorio. Me di cuenta de que Tocopilla era una parte de mí mismo. Comprendí que sus problemas me duelen en el alma. (*Idem*).

Tocopilla en imágenes ¹⁹:



¹⁹ Todas las fotos de Tocopilla fueron tomadas específicamente para este trabajo, en Febrero de 2018

7. Bibliografía

- ALEIXANDRE V., MONLEÓN J., (1965) Arrabal Ausente. En *El hombre pánico* (pp 9-12) Madrid: Taurus.
- ARRABAL F., PRULLANSKY, A., SERREAU, G., (1986) Ensayos. En *El hombre pánico* (pp 13-26) Madrid: Taurus.
- ARTAUD, A. (1938) [2003]. *El Teatro y su Doble*, Buenos Aires: Octaedro
- BAJTIN, M., (1965) [2003] “*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*”. Madrid: Alianza. Recuperado de: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf> (última visita: 16/06/2017)
- BARRIOS, J. L., (2008) El cuerpo grotesco : Desbordamiento y significación. En *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf
- Biblioteca Nacional de Chile. *Proyecto Memoria Chilena: Alejandro Jodorowsky*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3281.html>
- Biografía de Mijail Bajtin (s/f) en Enciclopedia biográfica en línea *Biografías y vidas*. Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bajtin.htm> (última visita: 16/06/2017)
- CANET, L. (2010), *Movimiento Pánico (parte II)* en *Arte y Filosofía* (sin enumerar) <http://canetmart.blogspot.com.ar/2010/06/el-movimiento-panico-parte-ii-este-ser.html> (Última visita: 17/05/2017)

- CANTALAPIEDRA, F y TORRES MONREAL, F., *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (1986) [1997] Recuperado de:
<https://books.google.com.ar/books?id=SQoddpFzZz-oC&lpg=PA81&dq=torres%20monreal%20el%20teatro%20panico&hl=es&pg=PA81#v=onepage&q=torres%20monreal%20el%20teatro%20panico&f=false> (Última visita: 18/05/17)
- CIÉNEGA, VALERIO, P., (2013) Lo abyecto en *Revista Digital de Experiencias y Arte*. Recuperado de:
<http://www.querespondaelviento.com.ar/secciones/caminar/notas/lo-abyecto> (última visita: 19/08/2017)
- CLAIRE, J., (2004) Capítulos I, II, III en *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy.*, (pp. 11-41) Traducción de Santiago Espinoza. Arena Libros. Recuperado de:
<https://didacticavisuales.files.wordpress.com/2011/11/de-immundo-jean-clair.pdf> (última visita: 16/08/2017)
- CORNAGO, O., (2003) Lo grotesco, una antropología del Barroco en *Pensar la teatralidad: Miguel Romeo Esteo y las estéticas de la modernidad.* (pp. 151-193) Recuperado de:
<https://books.google.com.ar/books?id=HYJt52MnMzYC&pg=PA152&lpg=PA152&dq=giorgio+vasari+grotesco&source=bl&ots=PjN6lMqhad&sig=HOXj2uDbIEzZEDGwFfLVmYIpy8&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjmkOm35r3VAhVCGpAKHdMcCJIQ6AEIPTAE#v=onepage&q=giorgio%20vasari%20grotesco&f=false> (Última visita: 4/08/2017)
- Cristian Warnken (conductor) 2011, Una Belleza Nueva, Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=mAyeA6oCTE&list=PLIa_ymLxKn1dc_LL4bImrKtJ

[Tmsvqq64a&index=34.](#)

Entrevista

completa:

<https://www.youtube.com/watch?v=oS5agudoVWY> (última visita: 16/09/2017)

- DE SAGAZAN, O. (Artista) (2018) Hybridation. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Ie4NMRC4oFw>
- DE LOS REYES, G., (2013) La abyección como estrategia. Elena Oliveras (Comp.) En *Estéticas de lo extremo: nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. (pp. 155-178) Buenos Aires: Emecé.
- DEL RÍO REYES, M., (1999) Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro en *Latin American Theatre Review* Vol. 33, No. 1. Recuperado de: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1270/1245> (última visita: 27/11/2017)
- El "Mayo francés", desde la mirada de su líder, cuarenta años después (5 de Mayo de 2008) *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/mayo-frances-mirada-lider-cuarenta-a-nos-despues_0_rJjfUTCpKg.html
- Etimología de la palabra Pan (s/f) En *Diccionario Etimologías de Chile*. Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?pa.nico> . (Última visita: 13/06/2017)
- Etimología de la palabra Pan (s/f) En *Diccionario Etimológico de la Mitología Griega, DEMGOL.*, (p. 249) Recuperado de: https://demgol.units.it/pdf/demgol_es.pdf (Última visita: 17/05/2017)
- FABREGAT PEREDO, MARIO. (2012) Mayo del 68: una experiencia urbana en *Contextos* (28), 57-68. Recuperado de: <http://www.umce.cl/joomlatools-files/docman-files/universidad/revistas/contextos/N28-03.pdf> (última visita: 28/10/2017)

- FERNÁNDEZ GARCIA, M. N., (2009) El arte grotesco a través de los siglos. En *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco*. (pp. 44-71). Recuperado de: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf (Última visita: 16/06/2017)
- FIGARI, C., (2009) *Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación* en C. Figari y A. Scribano (Comps.), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica* (pp. 131 - 139). Buenos Aires: Colección CLACSO COEDICIONES / CICCUS. Recuperado de : <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/Scribano.%20Figari.pdf> (última visita: 1/11/17)
- FOSTER, H., (1996) [2001] ¿Y qué pasó con la posmodernidad? en Alfredo Botons Muñoz (Trad.), *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (pp. 209-230). Madrid: Akal Ediciones. Recuperado de: https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf (Última visita: 19/08/2017)
- GARCÍA, R. (3/3/2016) Teatro Abierto las 24hs. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/02/23/babelia/1456238034_483800.html
- GONZALEZ LINARES, M. (2016), Bajtin, Rabelais y el cuerpo grotesco. *Revista Amberes*, sin numerar. Recuperado de: <http://amberesrevista.com/bajtin-rabelais-y-el-cuerpo-grotesco/> (Última visita: 17/05/2017)

- GUIRADO, F., MOÑUS, L. (Productores) (2016) Espectáculo “Mount Olympus” de Jan Fabre. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vEDEKDcwHmA&t=116s>
- GUNKOVÁ, M. (2009), *Fernando Arrabal y la ingenuidad en sus obras teatrales*. (Tesis de Licenciatura) Universidad Masaryk Facultad Filosófica Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas. Recuperado de: https://is.muni.cz/th/146869/ff_b_a2/Bak.prace_ze_spanelstiny.pdf (Última visita: 18/05/17)
- Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Río Negro (2018) *Relatoría 1º Residencia Patagónica Artística en Dramaturgia: De la Palabra al Dispositivo Escénico*. San Carlos de Bariloche: Bianca Navarro. Recuperado de: http://sedeandina.unrn.edu.ar/images/Relatoria_Residencia.pdf
- Jodorowsky, Alejandro (s/f). En *Escritores.org*. Recuperado de: <https://www.escritores.org/biografias/9782-jodorowsky-alejandro>
- JODOROWSKY, A., (2001). La catarsis del Pánico. En *Revista El Cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/La-catarsis-del-Panico/1535> (Última visita: 22/05/17)
- JODOROWSKY, A., (1995) [2004] *Psicomagia*. Recuperado de: http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/Jodorowski_Alejandro-_Psicomagia.pdf España: Ediciones Siruela (última visita: 2/05/2017)
- KRISTEVA, J., (1988) Sobre la abyección. En *Poderes de la Perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Cèline*. (pp. 7-47) Versión digital en:

https://teoriadelsujeto.files.wordpress.com/2009/11/kristeva_poder-de-la-perversion.pdf

México: Catálogos Editora. (última visita: 15/08/2017)

- La psicomagia (s/f) en *Apuntes de Psicología*. Recuperado en: <http://www.apuntesdepsicologia.com/ramas-de-la-psicologia/la-psicomagia.php>
- LAURENT, V., (2009) Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias. En *Revista de Estudios Sociales* (33), pp. 29-43. Recuperado de: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/res33.2009.02>
- MARTINYUK, C., (2013) Entrevista a Elena Oliveras. Ante el horror: apostar al shock o buscar la justa distancia. Diario *Clarín*. Buenos Aires. Recuperado de: https://www.clarin.com/edicion-impresa/horror-apostar-shock-buscar-distancia_0_H1ZKUNZjPXl.html (Última visita: 19/08/2017)
- MASSÓ CASTILLA, J., (2010) Del arte abyecto al arte de la comunidad. *European Congress of Aesthetics*, (sin numerar) Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Jordi_Masso_Castilla/publication/237066698_Del_arte_abyecto_al_arte_de_la_comunidad/links/00b4951b23121b7820000000/Del_arte_abyecto_al_arte_de_la_comunidad.pdf (última visita: 28/10/2017)
- MONLEÓN J., (1965) Correspondencia. En *El hombre pánico* (pp. 39-45) Madrid: Taurus.
- Olivier De Sagazan (s/f) en *Maccabre Gallery*. Recuperado de: <http://macabregallery.com/es/olivier-de-sagazan/>
- PAVIS, P., (1990) [1996] Definición de Grotesco. En Jaume Melendres (Trad.) *Diccionario del Teatro* (pp. 112). Barcelona: Paidós. Recuperado de: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf> (última visita: 5/6/2017)

- PUJANTE GONZALEZ, D., (2014) *La obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor [1962 – 1982]*, (Tesis de doctorado). Facultat de Filologia, Departament de Francesa i Italiana, Universitat de València. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/71030984.pdf> (Última visita: 11/10/2017)
- PUJANTE GONZALEZ, D. (2001) El humor en la obra de Roland Topor: la risa invertida como revulsivo social en Carme Gregori, Dolores Jiménez y Juan Vicente Martínez (Eds.) *Quaderns de filologia. Estudis literaris. Vol. VI* (pp. 173-184) Facultat de Filologia. Universitat de València. Editores: Carmen Gregori, Dolores Jimenez, Juan Vicente Martínez. Versión digital en: <https://books.google.com.ar/books?id=s7dfW6DGfjkC&lpg=PA173&ots=786-HkEszP&dq=EL%20HUMOR%20EN%20LA%20OBRA%20DE%20ROLAND%20TOPOR&lr&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=EL%20HUMOR%20EN%20LA%20OBRA%20DE%20ROLAND%20TOPOR&f=false> (última visita: 16/10/17)
- RIVERA GARCIA, A., (2016) Política y estética de de la abyección: una aproximación a partir de la imagen cinematográfica. *Política Común* Vol. (10) sin numerar. Recuperado de: <https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0010.012/--politica-y-estetica-de-la-abyeccion-una-aproximacion?rgn=main;view=fulltext> (última visita: 20(08/2017)
- ROMO, J. (15 de Enero de 2018) “Mount Olympus” en los Teatros del Canal, a la catarsis por la vía de la extenuación. *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/madrid/2018/01/14/5a5b2e22268e3e6d7d8b4582.html>
- ROZA REZA, S., SALMERÓN SÁNCHEZ, F., SERRANO BARQUÍN, C., VILLEGAS LÓPEZ, L., (2013) El deseo inconsciente en algunas expresiones de Arte

Contemporáneo en *Revista de Psicología de la Universidad Autónoma del Estado de México: Nueva Época* 2. México. Versión digital disponible en: <http://www.facico-uaemex.mx/2014-2018/descargas/revista/no4.pdf#page=8> (última visita: 16/09/2017)

- SANTOS SÁNCHEZ, D., (2014)., *El teatro de Fernando Arrabal*, Reino Unido: Tamesis. Recuperado de: https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=S7nCAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=el+teatro+de+fernando+arrabal+diego+santos+sachnez&ots=GVO_m56tb&sig=KZ1IhUmbnMSYeNqCmzuj_7QWYFM#v=onepage&q&f=false (Última visita: 17/05/2017)
- STALLYBRASS, P., WHITE, A., (1986) *Política y Poética de la Transgresión. Cornell University Press*, 15-37. Recuperado de: http://macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_5/Peter_Stallybrass_y_Allon_White.pdf (última visita: 20/11/2017)
- TOLOZA JIMENEZ, V. (11 de Agosto de 2013). Alejandro Jodorowsky: “Tocopilla es para mí, un lugar sagrado”. *Soy Chile*. Recuperado de: <http://www.soychile.cl/Antofagasta/Sociedad/2013/08/11/192617/Alejandro-Jodorowsky-Tocopilla-es-para-mi-un-lugar-sagrado.aspx>
- TOSSI, M., (2015) *Teatro pánico*. Manuscrito inédito, Cátedra Historia del Teatro IV, Lic. y Prof. en Teatro. Universidad Nacional de Río Negro.

