

Budismo, hinduismo y la mutación del subgénero de terror *slasher* en la película *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky
Buddhism, hinduism and mutation of slasher horror subgenre in Santa sangre by Alejandro Jodorowsky

José Carlos Cabrejo Cobián
Universidad de Lima, Lima (Perú)
jcabrejo@ulima.edu.pe

Resumen

El artículo tiene como objetivo explorar cómo la película *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky aborda el género cinematográfico de terror, específicamente el subgénero conocido como *slasher film*, y de qué manera este se transforma, muta, por medio de la apropiación de relatos presentes en el budismo y el hinduismo. Lo que propone este artículo es que dicho filme, a partir de dichas doctrinas, modifica el género en el ámbito narrativo, uno en que el terror suele mostrar personajes que alcanzan objetos de valor a través de esquemas narrativos canónicos. Se concluye que *Santa sangre* altera el género al estar compuesta de personajes que más bien se alejan de objetos de valor, en una narrativa no canónica, que se desarrolla bajo el sentido de la renuncia, definida por el budismo como *nekkhamma*, y a través de un modo de ilusión, expresado metafóricamente en los personajes, que la doctrina advaita del hinduismo entiende como *maya*.

Palabras clave: género de terror; *Santa sangre*; Alejandro Jodorowsky; budismo; hinduismo.

Abstract

The article aims to explore how the film Santa sangre by Alejandro Jodorowsky deals with the horror film genre, and how it is transformed, mutated, through the appropriation of narratives present in Buddhism and Hinduism. What this article proposes is that this film, based on those doctrines, modifies the genre in the narrative field, one in which terror usually shows characters reaching objects of value, through canonical narrative schemas. It is concluded that Santa sangre alters the genre because of characters that rather move away from objects of value, in a non-canonical narrative that develops

under the sense of renunciation, defined by Buddhism as nekkhamma, and through a mode of illusion, expressed metaphorically in the characters, understood by the advaita doctrine as maya.

Keywords: *Horror genre; Santa sangre; Alejandro Jodorowsky; Buddhism; Hinduism.*

Introducción

Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, 1929) es un hombre polifacético. Además de ser novelista, poeta, ensayista, dramaturgo, actor, guionista de cómics, artista plástico, tarotista y creador de técnicas terapéuticas como la psicomagia, es cineasta. La obra audiovisual de este realizador de nacionalidad franco-chilena se perfiló desde un inicio hacia representaciones visuales que cruzaban estéticas que fluctúan el surrealismo y la psicodelia, y marcó una profunda influencia a partir del éxito de su película mexicana *El Topo* (1970) en las funciones de medianoche que tuvo en el Teatro Elgin de Nueva York (Chignoli, 2009, p. 50). La dinámica nocturna y ritual de aquella cinta de bajo presupuesto fue imitada en las proyecciones de las películas *Pink Flamingos* (1972) de John Waters y *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) de David Lynch (Moldes, 2012, p. 228). También se puede notar su legado en películas contemporáneas como *El renacido* (*The Revenant*, 2015) de Alejandro González Iñárritu, con sus cuerpos marcados por heridas de las que brotan pájaros, imitando así la retórica de *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973).

Hay que señalar que en su cine es frecuente el empleo de estructuras narrativas pertenecientes a géneros cinematográficos. Se nota la presencia del wéstern en *El Topo* o de la ciencia ficción en algunos pasajes de *La montaña sagrada*. Tales estructuras son plasmadas y modificadas por medio de relatos propios de doctrinas filosóficas o religiosas como el budismo y el hinduismo.

Según Moldes, Jodorowsky es heredero natural de una tendencia en la que

las mitologías clásicas aplicadas a las obras de arte, la poesía y la narrativa, el descubrimiento de las filosofías orientales –sufismo persa, hinduismo, budismo zen y taoísmo chino y japonés–, sus dioses y mitologías antes no holladas en Occidente, propulsaron un uso nuevo y diferente de la imaginación, de la facultad imaginativa del artista que llega hasta nuestros días. (2016, p. 45)

En la primera mitad del siglo pasado, justamente aparecen vanguardias o grupos de escritores con preocupaciones semejantes a las de Jodorowsky. Pellegrini destaca la influencia del budismo en el surrealismo (2012, pp. 18-16), mientras que en poemas de la Generación Beat como “Mexico City Blues” de Jack Kerouac, se

identifican referencias explícitas a personajes como Buda. En esa línea, se puede identificar en *El Topo* de qué manera el protagonista es un vaquero que aparece en secuencias de duelo que, si bien “gana” quitándole la vida a sus rivales, como sucede en muchas películas del Oeste, la película presenta ello como una derrota espiritual, bajo la idea del texto escrito por Lao Tsé llamado *Tao Te Ching* que afirma: “Mucho acumulas, mucho perderás” (2008, p. 26). Del mismo modo, en los primeros minutos de *La montaña sagrada* apreciamos cómo el personaje llamado el Alquimista (interpretado por el propio Jodorowsky) remueve el maquillaje y las uñas postizas de dos mujeres, hasta dejarlas incluso desnudas, en evidente afinidad con aquel poema zen anónimo que dice:

*Todo queda a su belleza natural,
su piel está intacta,
sus huesos son como son;
no hay necesidad de pinturas, de polvos de ningún tono.
Es como es, ni más ni menos,
¡qué maravilloso! (citado por Cabrejo, 2019, p. 71)*

Para Courtés, el relato mínimo se entiende como el “paso de un estado a otro estado” (1991, p. 100), y bajo esa definición, que guiará el desarrollo de este artículo, podemos comprender la influencia narrativa de ciertas doctrinas filosóficas o religiosas del continente asiático en el cine de Jodorowsky. Si en *El Topo* el relato se manifiesta a partir de una transformación en la que el protagonista, a medida que acumula victorias contra sus duelistas, más bien pierde, siguiendo lo expresado por Lao Tsé; en *La montaña sagrada* se pasa del estado de una belleza artificial a una natural, del mismo modo que en aquel poema zen anónimo se halla una transformación implícita en la que se pasa de no apreciar a admirar los encantos del cuerpo sin ningún tipo de pintura o polvo.

En ese contexto, este artículo tiene como objetivo analizar cómo el filme *Santa sangre* (1989) violenta las convenciones del subgénero del terror conocido como *slasher film* al apropiarse de relatos, de transformaciones de estado narrativas, identificables en el budismo y el hinduismo. Este largometraje supuso el regreso de Jodorowsky al cine después de nueve años, y fue celebrado por la mayor parte de la crítica desde su preestreno en mayo de 1989 en la 42.^a edición del Festival de Cannes, al interior de la sección “Un Certain Regard” (Moldes, 2012, p. 376). Es una coproducción ítalo-mexicana, basado en un guion escrito por el mismo director y por Roberto Leoni y Claudio Argento (quien además

produjo la película), y cuenta la historia de Fénix (Axel Jodorowsky), un personaje criado en un circo que sufre la traumática muerte de sus padres, y que al llegar a joven se convierte en un asesino en serie, al imaginar que su madre le da órdenes para realizar sangrientos crímenes. Dicha cinta comparte sobre todo con *El Topo* la exploración nítida de un género cinematográfico.

Este artículo demuestra que el subgénero de terror *slasher*, caracterizado, entre otros rasgos que después serán analizados, por la presencia de asesinos en serie y escenas de explícita violencia, se modifica, se altera, muta en *Santa Sangre*, principalmente en lo que respecta a su estructura narrativa. Si esta suele basarse en esquemas narrativos de búsqueda o prueba, en los cuales los sujetos narrativos se desplazan o miden fuerzas con antagonistas para alcanzar un objeto de valor, la cinta estudiada se aproxima al subgénero en cuestión para mostrar un sujeto narrativo protagónico que más bien termina desistiendo de conseguir un objeto de valor, a partir de la escenificación de una renuncia, que desde la perspectiva del budismo se conoce como *nekkhamma*, que comprende la eliminación de cualquier sujeción a los placeres de los sentidos (Buswell Jr. y López Jr., 2014, entrada de diccionario: Naiskramya), y a través de la representación metafórica de un estado que el hinduismo define como *maya*, palabra derivada del sánscrito que significa engaño, y que además en el idioma pali significa ilusión (Buswell Jr. y Lopez Jr., 2014, entrada de diccionario: Māyā).

Es importante señalar que el género cinematográfico de terror en algunos textos de cine es referido como horror. Debido a que dicho género suele ser conocido como terror en el mundo de habla hispana y en la gran mayoría de textos académicos en español dedicados al género, se emplea en este artículo la expresión terror en lugar de horror. En las traducciones o paráfrasis que se realizan de libros en inglés, se traduce la palabra inglesa *horror* como terror. Solo se ha dejado la palabra horror cuando se encuentra al interior de una cita literal que proviene de un libro en español. Asimismo, se cumplirá con el objetivo de investigación propuesto a partir de la teoría de géneros cinematográficos de Rick Altman, basada en su aproximación semántico-sintáctico-pragmática, y de la metodología de análisis semiótico conocida como el *recorrido generativo*, tanto desde la óptica de Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés como desde la perspectiva de Jacques Fontanille. Los planteamientos de estos autores se explicarán a continuación.

¿Cómo estudiar los géneros cinematográficos?

Si se revisa el Diccionario de la lengua española, se halla una definición de género que dice lo siguiente: “En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las dis-

tintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido” (RAE, s. f.). Sin embargo, una vez que ingresamos al terreno del estudio de los géneros literarios o cinematográficos, encontramos un panorama más complejo. A partir de una ardua revisión de las teorías literarias, Rick Altman plantea que el significado y alcance del género

sigue resultando confuso, dado que el término se puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos: tipo de presentación (épica/lírica/dramática), relación con la realidad (ficción “versus” no ficción), tipos históricos (comedia/tragedia/tragicomedia), nivel de estilo (novela versus romance) o paradigma del contenido (novela sentimental/novela histórica/novela de aventuras). (2016, p. 30)

El salto al estudio de los géneros cinematográficos, como bien lo indica el mismo Altman, se orientó más allá de los literarios, y con mayor fuerza a fines de los años sesenta, “con sus propios postulados, sus propios *modus operandi* y sus propios objetos de estudio” (2016, p. 34). En ese sentido, el autor destaca que la ubicación del género en el campo cinematográfico se puede dar tanto por rasgos internos de las películas como por fenómenos externos a ellas. Él afirma que el *wéstern* se define iconográfica y estructuralmente, mientras que las definiciones del terror, según como lo expresa el propio nombre del género, se suelen centrar en la experiencia del espectador (2016, p. 126).

De este modo, Altman identifica dos grandes entradas al género cinematográfico: como estructura textual (semántica y sintaxis) y como institución. En la primera entrada, los elementos semánticos “pueden ser temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles” y los aspectos sintácticos son “la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido” (2016, p. 128). En la segunda entrada, se afirma que

las estructuras textuales [...] no se encuentran en el texto, sino en una determinada interpretación de éste. Dependen en gran medida, por lo tanto, de las instituciones que rigen y apoyan las estrategias de interpretación específicas [...] Las más activas de estas instituciones tangibles son las productoras, los exhibidores, el colectivo de los críticos y las agencias gubernamentales. (2016, p. 130)

Un ejemplo interesante que expone al respecto el autor es cómo la productora Universal a mediados de los años cincuenta, ante el descenso de popularidad del

cine de terror, decidió publicitar muchos de sus tenebrosos clásicos como cintas *sci-fi*. Eso ocurrió a partir del estreno de *El monstruo de la Laguna Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954): “La magia de la regenerificación permitió a la Universal vincular su última producción con el género de moda. Y no sólo eso: la productora consiguió volver a lanzar todo su *stock* terrorífico bajo el disfraz de la ciencia-ficción” (2016, p. 116). Así lo hicieron con títulos como *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) de James Whale.

Por ello, la aproximación teórica que propone Altman para el estudio de los géneros, y que aplicaremos en este artículo, es una aproximación semántico-sintáctico-pragmática, en la que no solo importa explorar la interioridad del texto sino los usos que se le da con el objetivo de comprender el género cinematográfico. Con respecto a la perspectiva pragmática incluida en su aproximación, Altman señala la capacidad de públicos variados para hallar significados diferentes en un mismo texto, razón por la cual propone como una necesidad de su acercamiento, por un lado, que se considere que todo texto tiene múltiples usuarios y que estos desarrollan lecturas diferentes; por otro, que se teorice la relación entre ellos y que se considere de forma activa “el efecto de los múltiples usos en conflicto sobre la producción, el etiquetado y la presentación tanto de las películas como de los géneros” (2016, pp. 288-289).

Por ello, siguiendo a Altman, podemos afirmar que las productoras, los críticos de cine o los propios fans desde sus redes sociales pueden formar parte de una pugna para comprender una película en función de un género. Debido a la aproximación semántico-sintáctico-pragmática que realizaremos, la metodología a utilizar en esa clase de acercamiento al subgénero de terror conocido como *slasher film* en *Santa sangre* será semiótica. Para las perspectivas semántica, sintáctica y pragmática se utilizará, tal como ya se indicó, el *recorrido generativo*, tanto desde la óptica de Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés como desde la de Jacques Fontanille.

Según Greimas y Courtés, el modelo del *recorrido generativo* define cualquier objeto semiótico según su modo de producción, y así “los componentes que intervienen en ese proceso se articulan entre sí según un ‘recorrido’ que va de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto” (1990, p. 194). En ese recorrido se puede identificar en un nivel más abstracto una *sintaxis narrativa de superficie*. En esta participa el actante que “puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación”, y además “no solo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos” (1990, pp. 23-24). Así, lo que nos

interesa actancialmente para analizar la sintaxis de un género cinematográfico (en la que según Altman importa la estructura de la trama y las relaciones entre personajes) son los actantes sujeto y objeto de valor. Si el caballero andante que se enfrenta al dragón es un sujeto, la princesa a la que busca rescatar de las garras de aquel fabuloso animal es un objeto de valor. Por ello, ambos actantes se definen mutuamente. No puede haber sujeto sin objeto de valor y viceversa, no puede haber objeto sin un sujeto que le otorgue un valor, sea este positivo o negativo. Siguiendo el ejemplo antes expuesto, la *sintaxis narrativa de superficie* se produce cuando cambia la relación entre el sujeto y el objeto de valor, entre el caballero y la princesa, a través de los procesos de *conjunción* –que se manifiestan cuando el sujeto se caracteriza por “tener algo” (1990, p. 81)– y *disjunción* –que se desarrolla cuando el sujeto pierde un objeto de valor o se encuentra ante uno que “nunca ha sido poseído” por él (1990, p. 233)–. Al comienzo del relato, el sujeto caballero busca un objeto de valor que no llegó a “poseer” (la princesa), ello significa que se encuentra *disjunto* de él. Al final del relato, ese mismo sujeto, al vencer al dragón, logra rescatar, tener a su lado, a la princesa, razón por la cual pasa a estar *conjunto* al objeto de valor.

Altman señala que los aspectos sintácticos de los géneros también tienen que ver con el montaje de imagen y sonido. Lo que nos lleva a apreciar también otros elementos destacados por el especialista en géneros cinematográficos como semánticos (los cuales son, como ya se indicó, tipos de personajes, objetos, planos o sonidos fácilmente identificables), que se relacionan en un nivel más concreto o sensible del *recorrido generativo* con la *semántica discursiva*, que “incluye, con el componente temático (o abstracto), un componente figurativo” (Greimas y Courtés, 1990, p. 178). Si lo figurativo es sensible (abierto a los sentidos de la vista, del tacto, del olfato, del gusto o del oído), lo temático es inteligible. Si en la famosa escena del asesinato en la ducha de la película *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock la banda sonora es una presencia figurativa que se entiende a través de los temas del pánico, de la sorpresa, del horror, en la cinta *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994) de Quentin Tarantino el tema de la violencia se plasma en las figuras de la pistola, de la espada, de los guantes de box, etc.

El aspecto pragmático de la aproximación teórica que Altman propone, es abordable desde la semiótica de las prácticas desarrollada por Fontanille (2016, Capítulo 1, subtítulo 3, párrafo 54), dotada de una serie de dimensiones que se acumulan en un *recorrido generativo de la expresión* de la misma manera que aquel recorrido generativo explicado por Greimas y Courtés. Dichas dimensiones se manifiestan “desde los signos elementales hasta las formas de vida,

pasando por los textos, por los objetos, por las prácticas y por las estrategias” (Fontanille, 2017, p. 28).

Los signos “son unidades elementales de significación (una palabra, un rostro, un logo)”; los textos son conjuntos significantes de distinta naturaleza, “verbal, icónica (imágenes), gestual (lenguaje de los signos), etc.”; los signos se pueden directamente integrar a los *textos*, y los *cuerpos-objetos* también son integrables a las *prácticas*. Del mismo modo, es necesario que los *textos* se integren a los *objetos*, y que estos últimos “puedan ser configurados para acogerlos. Desde esa perspectiva, los objetos se convierten en soportes de textos, soportes de su inscripción, de su conservación material y de su transmisión” (Fontanille, 2017, pp. 164-165).

Las prácticas se entienden como *cursos de acción*, tomándose en cuenta que la propiedad principal de una práctica “consiste en no estar clausurada; abierto por los dos extremos de la cadena, el curso de acción debe encontrar su significación en el detalle de sus peripecias”; mientras que las estrategias versan sobre “las distintas relaciones entre las prácticas y de ajustarlas unas a otras” (Fontanille, 2017, p. 166). Ese ajuste entre una práctica y otra tiene que ver con la *acomodación*, que es la puesta en forma estratégica del recorrido de la práctica, lo que implica que el conjunto de la situación-ocurrencia “forma ahora un mismo conjunto de prácticas coherentes, y que esa coherencia ha sido obtenida por la articulación estratégica de una de las prácticas con su alteridad, y recíprocamente” (Fontanille, 2016, Capítulo 3, subtítulo 3, párrafo 16).

Ejemplifiquemos lo expresado por el semiótico. Una crítica de cine publicada en un sitio web está compuesta de una serie de signos, tanto verbales (las palabras) como no verbales (la fotografía que la acompaña). Todo ese conjunto de signos que articula la crítica es un *texto*. El *objeto* viene a ser el soporte en el que se inscribe la crítica que leemos: una tableta, una laptop o un *smartphone*. En ese sentido, la crítica de cine no solo implica la *práctica* de quien la redactó sino la *práctica* de quien la lee. Hay pues una *estrategia* por parte del redactor de la crítica de ajustar el estilo de su escritura al tipo del público al cual se dirige; pero, por otra parte, las personas interesadas en leer una crítica de cine forman parte de una *acomodación* mutua: si por un lado ese ajuste de la escritura de la crítica es una *acomodación* hacia el tipo de lector al que se dirige, este de modo estratégico puede acomodarse a lo vertido en la crítica para decidir ver una película u otra en la cartelera.

Así, las *formas de vida*, que integran los otros elementos del *recorrido generativo de la expresión*, se comprenden como *estilos estratégicos* coherentes, recurrentes, “relativamente independientes de situaciones temáticas y suficientemente poten-

tes para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo o de un tipo social y cultural” (Fontanille, 2016, p. 167). Un caso es el de la cinefilia, expresión de una *forma de vida*, que integra las dimensiones antes descritas: la estrategia recurrente de unir su práctica amante de los filmes como una *acomodación* a la práctica de la redacción de críticas de cine en medios de comunicación en los que confía para leer análisis cinematográficos.

En relación al estudio de los géneros cinematográficos, este *recorrido generativo de la expresión* propuesto por Fontanille nos interesa en función a cómo el uso social de etiquetar ciertas películas según un género determinado es una *estrategia* que puede unir distintas prácticas: la de la realización de una película con la del periodista, el crítico o el informante cinematográfico. Con respecto a este último punto, apreciaremos cómo se manifiesta el etiquetado de género en *Santa sangre* a partir de tres ejemplos: el popular sitio web de cine FilmAffinity (www.filmaffinity.com), la importante base de datos en línea Internet Movie Database (www.imdb.com) y una crítica de cine de Roger Ebert que, a diferencias de otras dedicadas al filme de Jodorowsky, reflexiona brevemente sobre el vínculo de la cinta con el terror. De ese modo se contrastará lo afirmado en esos medios digitales y en dicha crítica con la forma en que *Santa sangre* acoge las convenciones del subgénero de terror llamado *slasher film* y la manera en que eventualmente las altera.

Del terror al *slasher*

Según Peter Hutchings, muchos historiadores del género, en especial Andrew Tudor, consideran que el terror se desarrolla entre narrativas cerradas (en las que el monstruo es definitivamente destruido), una relativa seguridad a propósito de la autoridad social hacia narrativas abiertas (donde el monstruo no siempre es definitivamente destruido), y una relativa inseguridad sobre la autoridad social (2004, p. 32); considerando además que para él ello se da en un marco en el cual “un género es un tipo especial de subcultura, un conjunto de convenciones narrativas, decorados, caracterización, motivos, imaginería, iconografía, etc.” (citado por Losilla, 1993, p. 55). Por su parte, Vincent Pinel afirma que el terror “ofrece al espectador una violencia física que provoca en él un hondo sentimiento de repulsión” (2009, p. 169). Para Robin Wood (2003, Capítulo 5, párrafos 20 y 39), la relación entre la normalidad y el monstruo es lo que se constituye como el tema esencial del filme de terror. Según dicho autor, lo central en el terror es la actual dramatización del concepto dual de lo reprimido/lo Otro en la figura del monstruo. Así, señala que uno puede decir que el verdadero tema

del género de terror es el conflicto por el reconocimiento de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime, su reaparición dramatizada, tal como en nuestras pesadillas, como un objeto de horror, un asunto del terror, y el *happy ending*, cuando existe, típicamente significa la restauración de la represión.¹ Por ejemplo, en *Drácula* (*Horror of Dracula*, 1958) de Terence Fisher vemos cómo la normalidad es alterada por la aparición del vampiro, del Otro distinto a los seres comunes y mortales, interpretado por Christopher Lee. Él es la metáfora de una represión que es vulnerada en esas escenas en que mujeres dormidas sufren una mordida en el cuello, mientras Drácula cubre nuestra visión del campo visual con su capa, para sugerir la realización del acto sexual. No es casual que el villano pueda ser vencido, entre otros objetos, con la imagen de la cruz, símbolo de una represión sexual que es finalmente restaurada por el Doctor Van Helsing (Peter Cushing), una vez que, arrancando las cortinas de una gran ventana, deja que una luz de connotaciones cristianas quemé y transforme en polvo el cuerpo del vampiro.

Siguiendo lo aseverado por Wood, Pinel sentencia que la figura de la monstruosidad así como el tema del miedo al otro caracterizan al género:

La película de horror escenifica el miedo al otro, al diferente. Su elemento constitutivo es la monstruosidad, que puede deberse a la alienación humana, a las mutaciones científicamente inexplicables, a las mutaciones provocadas por el hombre o las fuerzas sobrenaturales [...] una serie de momentos álgidos: escenas de persecución, de suspense y de violencia realizadas por primeros planos y por la música. La crueldad sádica es exhibida con una gratuidad creciente. (2009, p. 170)

Desde la perspectiva de la *semántica discursiva*, *Santa sangre* muestra figuras características del terror: los cercenamientos y cortes en cuerpos humanos mostrados en primerísimos planos sin tapujos, y una música de sintetizadores recurrente en muchas películas sobre asesinos en serie de los años ochenta, como *Maniac* (1980) de William Lustig. Fénix, el protagonista, viste los atuendos de su madre muerta (Blanca Guerra), y alucina que ella le ordena asesinar mujeres

¹ El texto original dice así: “*the relationship between normality and the Monster, that constitutes the essential subject of the horror film [...] it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the Monster. One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter of terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression*”.

que despiertan en él un deseo sexual. En ese sentido, actúa como un monstruo y genera miedo en sus futuras víctimas (que morirán como blancos de un cuchillo, de dagas o de una espada), que lo ven como un sujeto fuera de sus cabales. Él es mostrado, como en muchos filmes del género, en encuadres progresivamente más cerrados, para exhibir sus crueles y sangrientos asesinatos. En la lógica del terror de Wood, el personaje de Fénix es la representación del Otro, es decir, el loco, el enajenado, el demente, que escapa del manicomio para alterar la normalidad en la que se desarrolla la Ciudad de México, aunque una compuesta de prostitutas o bailarinas de ambientes sórdidos, amenazadas por un asesino que al verlas recuerda a la Mujer Tatuada (Thelma Tixou), la voluptuosa fémina que fue parte del fatal triángulo amoroso de sus padres. Cuando Concha, madre del protagonista, descubrió que Orgo (Guy Stockwell), su pareja, estuvo a punto de tener sexo con la Mujer Tatuada, roció ácido sobre los genitales de él. Orgo, sintiéndose castrado, mutiló con cuchillos los brazos de su esposa. Ella murió desangrada, y él, ante la pérdida de su miembro sexual, se suicidó cortándose la yugular.

Fénix representa el tema de *lo reprimido*, dado que el personaje en secuencias como las previas a la muerte de la bailarina llamada Rubí (Gloriella), es mostrado en primeros planos con gestos de un deseo sexual contenido que, si bien no estalla en un coito violento, se vierte en crímenes contra mujeres, que se realizan con objetos filosos alargados (estos se detallarán en el siguiente párrafo), que en la película adquieren una brutal connotación fálica. Justamente, después de la escena en que Fénix, imitando a su padre con un traje circense como el que este usaba, lanza dagas alrededor del cuerpo de la hipnotizada Rubí, quien se encuentra con las extremidades estiradas, se suceden intercaladamente *flashbacks* que muestran los recuerdos de cómo su padre lanzaba dichos objetos hacia la Mujer Tatuada, personaje que los tocaba o lamía como el equivalente del pene de Orgo. Fénix, así, lanza una daga mortal en el estómago de Rubí, y representa *lo reprimido* en tanto nacen en él, de manera enfermiza, entrecruzadas, las pulsiones sexuales con las de muerte.

Santa sangre posee referencias visuales a géneros fronterizos con el terror como el *giallo* (como esos encuadres, al estilo de los que aparecen en ciertos filmes de Mario Bava o Dario Argento, en los que solo se ve el brazo de Fénix, mas no el resto de su cuerpo, mientras acuchilla a una mujer) o el cine mexicano de Lucha Libre (con el personaje de la peleadora del ring conocida como “La Santa” –interpretado por S. Rodríguez–, que parece estar en una escena ante la presencia de una momia al igual que los personajes luchadores conocidos como Santo, Blue Demon y Mil Máscaras en la cinta *Las momias de Guanajuato*, dirigida por Fe-

derico Curiel en 1972). Sin embargo, como bien se adelantó al inicio del artículo, la película se aproxima principalmente a la estructura de un subgénero del terror conocido como *slasher*. Según Adam Rockoff (2011, Capítulo 1), el *slasher film* está compuesto, siguiendo la perspectiva clasificatoria del género de Tudor antes expuesta, de un asesino (que es un *bogeyman* o un sujeto cotidiano), de encuadres subjetivos que representan la mirada del criminal, de algún hecho traumático que afectó mucho tiempo atrás al criminal, de toda una serie de armas a escoger (espadas, machetes, flechas, martillos, cuchillos, etc.), de efectos especiales de expresividad brutal y sangrienta, de escenarios como el lago, la escuela o la calle, y de una *final girl*, referida así por Carol Clover y que ella define como “la sobreviviente [...] aquella que encuentra los cuerpos mutilados de sus amigos [...] ella sola encuentra la fuerza necesaria sea para mantenerse lejos del asesino para finalmente ser rescatada (final A), o en su defecto matarlo ella misma (final B)” (2015, p. 35).²

El filme de Jodorowsky prácticamente cumple con todos los rasgos de los *slasher films*. Presenta a Fénix, que es un asesino serial que se vale de cuchillos o dagas, y quien además es un personaje afectado por un hecho traumático: la muerte prematura de sus padres. Se identifican también los efectos especiales violentamente *gore*, y una suerte de equivalente de la *final girl*, que es el personaje de Alma (Sabrina Dennison), debido a que al final aparece ante el asesino para confrontarlo, después de haber presenciado muertes (aunque no de amigos siguiendo la definición de Clover). Sin embargo, en ese personaje es que encontramos una aproximación religiosa al subgénero *slasher*. En vez de vencer al monstruo asesino que es Fénix (que es lo que haría cualquier *final girl* de alguna saga de *Halloween*, *Viernes 13* o *Pesadilla en la calle del infierno*), lo trata de rescatar. En ese sentido, el rol de Alma en *Santa sangre* nos lleva finalmente a la *sintaxis narrativa de superficie*. El objeto de valor a obtener por el sujeto Alma no es la muerte del asesino, sino lograr que Fénix se *disjunte*, se separe de un objeto de valor enfermizo y patológico que es el fantasma de su madre, llamada Concha. Esa sintaxis que no funciona por *adición* (*conjunción* con un objeto de valor, que sería la victoria sobre el monstruo), sino por *sustracción*³ (*disjunción*, es decir, la separación definitiva del fantasma de la madre como objeto de valor), es lo que revela la más clara

² El texto original dice así: “[...] *the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends [...] she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B)*”.

³ La palabra *sustracción* no la estamos empleando en el sentido de los estilos sustractivos de Antony Fiant (referidos en su libro del 2014 *Pour un cinéma contemporain soustractif*), esencialmente caracte-

alteración de las convenciones del *slasher* en la película de Jodorowsky. De algún modo, lo que vemos al final de *Santa sangre*, sus encuadres con Fénix que alza las manos hacia el cielo como sintiéndose libre de la turbadora presencia de la madre en su mente, a pesar de estar rodeado de una policía dispuesta a capturarlo por sus crímenes, es un *happy ending*, aunque no en el sentido que refiere Wood en su definición del terror, como un final en el cual se restaura la represión. Si bien la presencia de la autoridad es la encarnación aparente de la represión de sus actos criminales, lo esencial del cierre de *Santa sangre* es el final de la represión de la espectral madre, una que no lo deja ser él mismo. Ello se conecta con el término *atman*, usado por el hinduismo y que significa alma individual (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 1, párrafo 16). Palabra que proviene del sánscrito, también se emplea en el budismo para referir “un sustrato perdurable del ser que es el agente de las acciones, el poseedor de la mente y el cuerpo”⁴ (Buswell Jr. y Lopez Jr., 2014, entrada de diccionario: *anātman*). Fénix, al reencontrarse con el personaje de Alma, se reencuentra en términos figurados justamente con su *atman*, es decir, con su ser verdadero y esencial, con su alma, acabando así las alucinaciones en las que estaba sumergido después de la muerte de sus padres.

Esas alucinaciones que no dejaban a Fénix encontrarse consigo mismo, con su *atman*, son metafóricamente aquello que cierta vertiente del hinduismo define, tal como se explicó al inicio del artículo, como *maya*, estado ilusorio descrito en los siguientes términos:

Una de las escuelas más conocidas [del hinduismo] es el Advaita Vedanta, que concibe al mundo como una ilusión o maya. Para ésta, nada existe, todo es ilusión, una especie de sueño del que uno se despierta y entonces descubre que los leones que lo amenazaban en sus pesadillas, en realidad no existen. (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 3, párrafo 5)

Entonces, así como Alma representa al *atman*, Concha evoca el *maya*, la poderosa y a la vez terrorífica ilusión de la que el protagonista despierta. Se revela que la madre de Fénix hacia el final de *Santa sangre* resultó ser solo un muñeco de ventríloco, una corporeidad sin vida que el protagonista imaginaba como la

rizados, según Ricardo Bedoya, por los encuadres de larga duración y contemplativos, la morosidad expositiva y la desdramatización (2016, Capítulo 4, subtítulo 13, párrafo 1).

⁴ El texto original dice así: “*a perduring substratum of being that is the agent of actions, the possessor of mind and body*”.

encarnación real de su madre. Él creía que su progenitora había sobrevivido a la brutal amputación de sus brazos por parte de Orgo.

La *final girl*, una cuestión de redención

En los *slasher films* la *final girl* suele alcanzar un objeto de valor, que es la derrota sobre el monstruo que la asedia, o en su defecto el escape de su presencia. Pero en *Santa sangre*, tal como ya se señaló, ni Alma es la *final girl* que logra ese objeto de valor, dado que más bien busca rescatar al *monstruo*, ni Fénix es el asesino de malignidad inmortal comparable a un Jason Vorhees o un Freddy Krueger.

El género de terror se desarrolla en muchos casos a través de esquemas narrativos canónicos como la búsqueda o la prueba. Si la búsqueda designa “la tensión entre el sujeto y el objeto de valor pretendido, y, al propio tiempo, el desplazamiento de aquél hacia éste” (Greimas y Courtés, 1990, p. 47), la prueba está compuesta de tres enunciados, en los que un sujeto se enfrenta a otro, el llamado antisujeto, para arrebatarle un objeto de valor (enunciado de confrontación), después el sujeto vence al antisujeto (enunciado de dominación), y finalmente el sujeto adquiere el objeto de valor y el antisujeto es privado de dicho objeto (Greimas y Courtés, 1990, p. 326). Hay que precisar que en el terror también es recurrente el esquema narrativo no canónico de *plenitud*, en el que se identifican “las formas de saturación opresiva y obsesiva [...] la acción, en tal caso, sólo tiene sentido si se permite huir del campo de presencia saturado”, razón por cual se refiere aquí “la *plenitud* angustiosa del Objeto para el Sujeto” (Fontanille, 2001, pp. 104-105).

En otro título de Terence Fisher, *La esposa maldita* (*The Devil Rides Out*, 1968), se aprecia cómo el relato desemboca en el esquema de prueba una vez que el Conde de Richleau (Christopher Lee) deviene en sujeto que ingresa en un estado de confrontación con la secta satánica liderada por Mocata (Charles Gray) para rescatar a Peggy (Rosalyn Landor), niña secuestrada para ser utilizada en una ceremonia de sacrificio. El Conde logra “dominar” a Mocata, el antisujeto, y privarlo de un objeto de valor (Peggy) gracias a sus conocimientos esotéricos y a la participación de un sujeto ayudante. Por otro lado, en *Halloween* (1978) de John Carpenter se impone el esquema de plenitud, con un relato en el cual Michael Myers es un ser omnipresente e inmortal, que parece estar como un fantasma en cualquier lugar y que es invencible ante los disparos del Dr. Loomis (Donald Pleasence) en el final de la película. El asesino en serie se instala en el relato, en términos de Fontanille, para devenir, sin cesar, en un objeto angustioso para el sujeto protagónico, Laurie Stroder (Jamie Lee Curtis). Desde la perspectiva

de Tudor, *La esposa maldita* presenta una narrativa cerrada, con la derrota de la secta satánica, mientras que *Halloween* se caracteriza con una narrativa abierta, al mostrar en sus últimos encuadres que el sujeto enmascarado sigue vivo. En la secuela homónima de *Halloween* del año 2018, dirigida por David Gordon Green, Laurie, muchas décadas después, ya no es un sujeto narrativo que se orienta hacia la huida o la fuga para escapar del asesino en serie, tal como sucede en un esquema de plenitud, sino hacia la búsqueda. Ella es más bien la que se desplaza para rodear y dar caza a Michael Myers, tendiéndole varias trampas para lograr que, al menos en apariencia, muera quemado en una casa a la que ella prende fuego.

Santa sangre exhibe principalmente algunos rasgos del esquema de plenitud y prueba. Fénix es un sujeto que soporta a lo largo del filme a su madre, Concha, como un objeto angustioso, que lo turba para cometer una serie de crímenes contra personajes femeninos. Asimismo, Alma, en una de las secuencias casi finales, se encuentra en confrontación con Concha. Esta actúa como el antisujeto que posee un objeto de valor (Fénix) que Alma quiere rescatar. Sin embargo, lo que se impone en la *sintaxis narrativa de superficie* de *Santa sangre* es el esquema narrativo no canónico de *vacuidad* (Fontanille, 2001, p. 106). Para Jacques Fontanille, lo que caracteriza a dicho esquema narrativo es la degradación “de los cuerpos, degradación de las cosas y de los lugares, degradación de las almas: en fin la abyección. Los esquemas de *degradación* reposarían, pues, sobre la *vacuidad* del Objeto para el Sujeto” (2001, p. 106).

No hay una degradación del protagonista de *Santa sangre* en un sentido moral, sino *corporal*: posee un *cuerpo* que lo aqueja, que como tal es abyecto y del cual debe *vaciarse*: el *cuerpo* imaginario y edípico de la madre, proyectado en un muñeco de ventrílocuo. Es un *cuerpo* con el cual Fénix no solo ha cargado sus traumas de niñez, sino además las culpas de haber cometido múltiples asesinatos. En ese sentido, dicha degradación del *cuerpo* concluye con su destrucción total: con la acción de Alma de retirar las uñas postizas femeninas de las manos de Fénix (que él las sentía manipuladas mentalmente por su madre), la caída del muñeco de ventrílocuo desde el último piso de la casa habitada por el protagonista, y la quema de los restos de dicho muñeco con la ayuda de Alma y la compañía de sus amigos imaginarios de la infancia: los payasos y el enano Aladin (Jesús Juárez).

Disjuntarse de ese cuerpo abiertamente insertado en la *semántica discursiva* del género de terror, signado como objeto de valor negativo que, a la vez y finalmente, pierde sentido, indica, como se destacó en otro pasaje de este artículo, que *Santa sangre* figuradamente acoge el relato hinduista de un despertar del *maya*, de una transformación de estado en la cual se pasa a tomar conciencia de que todo

aquello que se percibe alrededor no es más que un estado ilusorio que esconde la unidad del *atman*, del alma individual, con Brahman (Dios entendido como la realidad absoluta [Albrecht, 2003, p. 57]), tal como lo manifiesta el Sloka 2 del texto hinduista *Māṇḍūkya Upaniṣad*, que afirma: “Porque realmente todo lo que existe es Brahman. Y este Ser interno (Atman) es Brahman” (traducido por Albrecht, 2003, pp. 14-15). El acto en el cual Fénix alza las manos hacia el cielo al final de la película, como bien se señaló, es un gesto de libertad, pero también es una apertura hacia la conciencia de lo divino.

Por otro lado, la *disjunción* del cuerpo descrito en el párrafo anterior nos conduce también a otro relato, a una transformación de estado en la cual el sujeto narrativo experimenta aquella renuncia que el budismo define como *nekkhamma*, y que, tal como lo apreciamos al comienzo del artículo, implica pasar del deseo por lo material o por aquello que despierta la lujuria a liberarse de dicho deseo.

Renunciar al cuerpo del muñeco de ventrílocuo, que para Fénix representó el vínculo simbiótico e imaginario con la madre, equivale justamente a renunciar a un placer sádico: al deseo de matar, al goce en el acto de violentar figuras femeninas. Tal renuncia en lo absoluto caracteriza a los asesinos en serie que desfilan en los *slasher films*, quienes jamás desisten de su accionar cruel y sanguinario, como bien se ha podido notar en los ejemplos referidos a lo largo de este artículo. Entonces, por la manera en que *Santa sangre* afirma y finalmente niega el género cinematográfico que acoge, identificamos una notoria contradicción con la manera en que medios digitales como Internet Movie Database y FilmAffinity denominan al filme en cuestión como uno de terror. ¿Por qué se da esta contradicción?

La práctica de etiquetar en términos de un género cinematográfico a *Santa sangre* en dichas páginas de Internet no es más que una *acomodación* a la práctica del sujeto con una *forma de vida* muy particular: el sujeto que necesita saber el mero contenido figurativo y temático de dichos filmes, el lector de información sobre cine que solo requiere orientarse en ese sentido. La cinta posee una *semántica discursiva* relacionada al género en cuestión, pero en la *sintaxis narrativa de superficie* se aleja de este. Esta obra cinematográfica se aproxima al terror para minar sus convenciones y al final distanciarse de ellas.

Si bien algunos críticos detectaron ambigüedades en la forma en que el filme se aproxima al terror, lo adscribieron a dicho género, como es el caso del ya referido Roger Ebert (2019), quien afirma que “es un filme de terror, uno de los más grandes [...] Quizá la única diferencia que existe entre los grandes filmes de terror y todos los demás es que los grandes no celebran el mal, y, por el contrario,

lo desafían”⁵ A la luz de lo desarrollado en el artículo, ese desafío al mal que señala el crítico en la película expone más bien una estructura en el relato más profunda y compleja, que parte del terror para al final trascenderlo. Por ello, las calificaciones de género de *Santa sangre* que hemos apreciado son una ilusión tan poderosa como el *maya*, estado del cual despertamos para descubrir un cine que rompe prácticamente con cualquier rígida clasificación.

Conclusiones

Ese despertar no solo ha sido originado por la aproximación sintáctico-semántico-pragmática de Rick Altman, sino también por el empleo de la metodología semiótica, tanto la generativa como la de las prácticas. El modo de trabajo presentado en este artículo ha sido sumamente útil para abordar la problemática del subgénero cinematográfico del terror conocido como *slasher film* en una película que forma parte de un cine tan complejo, personal y único como el de Alejandro Jodorowsky.

Si bien *Santa sangre* está anclada en el *slasher* en relación a la *semántica discursiva* del filme y a la pragmática de ciertos medios de información digitales y críticas de cine, que la definen como cinta de terror, rompe en sus últimas escenas la ligazón con la *sintaxis narrativa de superficie* de ese tipo de cine, como si se cortara el cordón umbilical con un subgénero *madre* para devenir en una película con una identidad muy propia e independiente, más allá de cualquier taxonomía de género. Esos desvíos del relato prototípico del *slasher film* que se hallan en esta cinta de Jodorowsky han podido ser analizados a la luz de la notoria influencia del hinduismo y el budismo en su obra. Esto último fue posible gracias a la comprensión e identificación de nociones como *atman*, *maya* o *nekkhamma*, y a través del contraste de los esquemas narrativos canónicos abordados en la obra de Greimas y Courtés con los esquemas narrativos no canónicos que identifica Fontanille.

En ese sentido, la integración del aparato teórico de Altman y la metodología de análisis semiótico del *recorrido generativo* que plantea tanto Greimas como Fontanille, cada uno desde su particular punto de vista, puede abrir nuevas puertas para comprender la forma en que otros autores cinematográficos se acercan a los géneros en la búsqueda de trazar líneas de fuga.

⁵ El texto original dice así: “[...] it is a horror film, one of the greatest [...] Maybe one difference between great horror films and all the others is that the great ones do not celebrate evil, but challenge it”.

Referencias bibliográficas:

- Albrecht, A. (2003). *El Mandukya Upanishad*. Buenos Aires: Hastinapura.
- Altman, R. (2016). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, R. (2016). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Universidad de Lima.
- Buswell Jr., R. E., & Lopez Jr., D. S. (2014). *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press.
- Cabrejo, J. C. (2019). *Jodorowsky. El cine como viaje*. Lima: Universidad de Lima.
- Chignoli, A. (2009). *Zoom back camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Clover, C. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Courtés, J. (1991). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- De la Torre Fernández, A. (2012). *Entre maestros, dioses y demonios. Una introducción al pensamiento de la India*. Bloomington: Palibrio.
- Ebert, R. (2019). "Santa Sangre". *RogerEbert.com*. Recuperado de: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-santa-sangre-1989>
- Fiant, A. (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2017). *Formas de vida*. Lima: Universidad de Lima.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hutchings, P. (2004). *The Horror Film*. Harlow: Pearson Longman.
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.
- Pellegrini, A. (2012). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ma non troppo.
- Real Academia Española (s. f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=J49ADOi>
- Rockoff, A. (2011). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Jefferson: McFarland.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Nueva York: Columbia University Press.