

EL CIRCO EN LA CIUDAD: ANÁLISIS DEL ESPACIO URBANO EN *SANTA SANGRE*

THE CIRCUS IN THE CITY: ANALYSIS OF URBAN SPACE IN *SANTA SANGRE*

EDUARDO GARCÍA GÓMEZ*

Fecha de entrega: 14 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 25 enero de 2021

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es mostrar que el espacio urbano, circense y doméstico en las imágenes del circo de la película *Santa sangre* (1989) dirigida por el chileno Alejandro Jodorowsky, son el lugar donde se desarrollan los conflictos entre los personajes y a su vez sirve como contexto que articula la iconografía que retoma y construye el autor para mostrar al circo y sus personajes. Nos proponemos tratar las imágenes a través del análisis del detalle y el fragmento (Calabrese, 2012). En este sentido el espacio y sus categorías de estudio son las que dotan al filme una base sobre la cual se contextualiza la narración.

PALABRAS CLAVE: *Espacio, espacio liminal, espacio urbano, territorio, imágenes.*

ABSTRACT

The objective of this work it's to show that the urban, cir-

* Licenciado en Historia de México por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y Maestro en Ciencias Sociales por la misma institución. Su campo de estudio son los estudios culturales, enfatizando en la cultura visual. Correo: eduardogarciag@uaeh.edu.mx

cus and domestic space in the images of the circus from the film *Santa Sangre* (1989) directed by Chilean creator Alejandro Jodorowsky, are the place where the conflicts between the characters develop and in turn serves as a context that articulates the iconography that the author takes up and constructs for show the circus and its characters. We propose to treat the images through the analysis of the detail and the fragment (Calabrese, 2012). In this sense, space and its categories of study are what give the film a base on which the narrative is contextualized.

KEYWORDS: *Space, Liminal Space, Urban Space, Territory, Images.*

La ciudad y el circo son territorios con lugares definidos, los cuales muestran elementos iconográficos que componen cada secuencia y escena. Al ser analizados como fragmentos o detalles permiten dar cuenta de representaciones del ámbito circense correspondiente a otro contexto histórico. Además, a través de la comparación y contraste de los territorios y lugares del circo y la ciudad en *Santa Sangre*, podremos dilucidar mejor la obsesión de Jodorowsky por las artes escénicas y sus personajes, los cuales finalmente inserta a la carpa.

En este orden de ideas, el espacio será el punto de partida de este análisis, ya que el paisaje urbano y la institución total sirven de prólogo a las narraciones, las cuales tendrán como núcleo el

circo y las reinterpretaciones escénicas que mostrará el autor. Ello nos permitirá observar indicios en la imagen urbana y del circo que den cuenta que el espacio no es solo un simple elemento que dota de contexto a la película, sino que, en ocasiones será el espacio representado en el filme el conflicto mismo de la obra.

La lógica expositiva de este trabajo será el análisis del espacio en el filme, justificado en que nuestra estrategia de análisis de la imagen será la comparación y el contraste. Esto nos permitirá exponer las semejanzas entre los espacios de la ciudad y el circo de una manera más clara en el desarrollo del texto. También es importante aclarar que este análisis no busca abordar todos los elementos simbólicos de la obra examinada, ya que solo se pretende tratar al circo y sus personajes en el espacio urbano y doméstico.

Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, Chile, 1929) es un artista radicado y formado en Francia, se ha desarrollado en las artes escénicas, la cinematografía y diversas expresiones literarias como el cómic, el cuento y la novela autobiográfica. Desde su juventud estuvo vinculado al ámbito circense, actuó como titiritero y payaso e inclusive fue alumno de Marcel Marceau,¹ por lo que siempre estuvo influido por esa manifestación de cultura popular. Asimismo ha basado la mayor parte de su obra en las artes escénicas.

1. (1923-2007) Mimo francés de renombre internacional.

Jodorowsky es un artista que, a pesar de la afinidad artística que tuvo con integrantes del movimiento surrealista como André Bretón, Leonora Carrington y Luis Buñuel, adopta una postura crítica del surrealismo a través del Movimiento Pánico del que fue fundador junto con el dramaturgo Fernando Arrabal y el escritor y dibujante Roland Topor, durante su estancia en Francia y México.

Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, a finales de la década de los años cuarenta, experimentaron la poesía a través del acto, es decir a través de actos poéticos. Ambos artistas consideraron que debían “prestarle más atención al acto poético que a la escritura misma” (Jodorowsky, 2007, p. 35). Este sirve de antecedente a las representaciones teatrales conocidas como efímeros pánicos, con los cuales experimentó y causó revuelo en el teatro mexicano en los años sesenta.

El Movimiento Pánico es una expresión artística surgida en París en 1962, fundada por Alejandro Jodorowsky, el cineasta español Fernando Arrabal, el dibujante y novelista Roland Topor, y el novelista Jaques Sternberg. Dicho movimiento explora “lo excéntrico, poético, antiburgués [...] defiende y parte de la búsqueda de lo sagrado en lo exterior para penetrar en lo interior” (Moldes, 2012, p. 65).

Santa Sangre es una película dirigida por Alejandro Jodorowsky y producida por Claudio Argento, hermano del conocido cineasta italiano Dario Argento. Filmada entre 1988 y 1989 en las calles

de la Ciudad de México y los estudios Churubusco. Se trata de una película ligada a la trayectoria escénica del director, aludiendo principalmente a la Mímica y al Movimiento Pánico.

PAPEL DE LA CATEGORÍA ESPACIO EN SANTA SANGRE

La categoría de espacio, en sus variadas manifestaciones, tiene un papel fundamental para desarrollar la trama de la película porque son finalmente los espacios el punto de confrontación entre personajes. Al final, se está resolviendo un problema ontológico que podría definirse como lo plantea Gaston Bachelard:² “Yo soy el espacio que ocupo” (2006, p. 230). Sin embargo, el lugar que dicta los giros en la trama es el circo, el cual, si lo observamos análogamente como la ciudad, se convierte en el punto de inicio de los conflictos del ser humano. En ese sentido Michel Foucault (2013) plantea al espacio como una política para ejercer el poder, elemento necesario para la resolución de conflictos. Y la raíz última del conflicto puede plantearse como lo establece Harvey (1996) cuando plantea que el conflicto social es el conflicto espacial.

2. Resulta adecuado hablar de la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard, si tomamos en cuenta que Jodorowsky fue alumno libre en la Sorbona en los años cincuenta, donde fue discípulo del filósofo francés (Villanueva, 2015, p. 252).

Iniciamos con el papel del paisaje urbano y por lo tanto seguimos la lógica de presentación de las obras: el paisaje urbano y la institución total (que se presenta para explicar el sentido de libertad y la necesidad de dominar el espacio del protagonista del filme) sirven de introducción al relato. Es interesante observar que en Santa sangre existe una correlación entre el paisaje urbano y la apropiación del espacio de los personajes. Estos lugares dan cuenta de la obsesión de Jodorowsky por mostrar las artes circenses en los centros históricos, zonas liminales y marginales, así como lugares de reclusión dentro de la narración que nos ocupa hoy.

Cuando se parte de la ciudad se da el contexto espacial y temporal de la narración además de que se presentan a los personajes en su condición social. El montaje de la película vincula al circo con la imagen de la ciudad dentro de un contexto histórico determinado. La carpa es un lugar más interno de la ciudad y adquiere eficacia simbólica no solo como espacio lúdico o por los personajes y el simbolismo que en ellos se observa a través de la iconografía, sino porque se conecta simbólicamente con las calles, giros negros y la casa.

El espacio se convierte en el escenario y en ocasiones en el motivo de los conflictos sociales. Las imágenes que dan cuenta del espacio como el escenario del conflicto muestran precisamente al *ojo de la época* (Baxandall, 1978, p. 43), en cuanto a que es a través de dichas imágenes donde Jodorowsky vierte

el modo de ver y representar el mundo de las artes circenses.

En cualquier medio de reproducción mecánica del arte (Benjamin, 2003) el problema de dónde se manifiestan los hechos es algo determinante. Este dónde, implica una dimensión que puede ser empírica o simbólica, externa o interna, física o mental. Así, por ejemplo, podemos decir que en la película *Una mente brillante* (Howard, 2001) parte importante de la trama se desarrolla en el cerebro de John Nash, el personaje principal. De igual manera en *Her* (Jonze, 2013) la trama se relaciona en cierta medida dentro de la computadora, aunque también fuera. Hablar entonces de lo espacial o del espacio, sugiere que sobre esta categoría hagamos aproximaciones u operacionalizaciones para poder verlo en los filmes; una de las características de las historias que allí se cuentan demuestran que los espacios son también lugares de conflicto. Así, se dice que las tramas cinematográficas pueden condensarse en los siguientes conflictos que tendrán diversas formas de relaciones espaciales.

- a) El hombre contra otro hombre
- b) El hombre contra sí mismo
- c) El hombre contra la naturaleza

En los tres casos el espacio puede expresarse como uno social, psicológico o ecológico. Ello permite observar a través de las imágenes del espacio del ámbito circense y sus personajes de la obra que tratamos, el simbolismo y la mira-

da de la sociedad y de una determinada época (Baxandall, 1978).

El Espacio es una categoría genérica, ambigua, adaptable al discurso que desarrollamos. Tal ambigüedad puede llevarnos a hablar del *espacio público*, de *espacios políticos y actividades espaciadas*, entre otras. De esta manera incluso puede ser usado casi de manera metafórica, pero *espacio* es siempre un genérico de dimensión para utilizar.

Asimismo, el espacio puede ser acotado y vuelto hecho empírico si hablamos de Territorio. Este tiene una connotación política, cultural y económica. El paisaje hace referencia a una apreciación panorámica, libre de control subjetivo sobre el espacio. Así podemos hablar de paisaje urbano. Finalmente, de *lugar* que tiene una connotación específica histórica y antropológicamente. Una persona desarrolla actividades en lugares específicos, por ello, Marc Augé habla de *no lugares*³ como espacios donde no se puede desarrollar la vida cotidiana (2000, p. 22).

Respecto a la ciudad y sus territorios, podemos decir que encuentra su materialidad en su diversidad; esto porque hay varios tipos de ciudad. Además, esta no es nada sin su estructura, la llamada

estructura Urbana (Castells, 2012). En lo sucesivo plantearémos cómo se presentan estas categorías en las imágenes de la película. Por ello consideramos conveniente desarrollar brevemente el contexto sociopolítico vinculado con el territorio de la ciudad.

Como mencionamos anteriormente, el espacio es el escenario de los conflictos sociales, en este estudio, las imágenes del circo nos ligan al contexto histórico y social, es decir al *ojo de la época*. De esta manera, la película se desarrolla en espacios urbanos marginales de la Ciudad de México situados a finales de la década de los ochenta. Históricamente el contexto es de crisis económica heredado de los gobiernos de José López Portillo y Miguel de la Madrid Hurtado. Este último asciende a la presidencia de la república en 1982 donde tiene que enfrentar una crisis económica y problemas de corrupción. Estas dos problemáticas se vinculan directamente con un proceso incipiente de privatización de los espacios públicos, asunto que será tratado más adelante.

Miguel de la Madrid implementó una reforma económica de corte neoliberal sustentada en la privatización de compañías públicas y el quitar los candados que protegían a los productos mexicanos de las importaciones. Finalmente, esto impactó severamente a la clase asalariada ya que el poder adquisitivo de los trabajadores disminuyó y subió el precio de la canasta básica. Así, el presidente buscó deslindarse del priismo populista e integró un gabinete de tecnócratas

3. "Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta" (Augé, 2000, p. 22).

para dejar atrás al tradicional estado benefactor. En la Ciudad de México esto se tradujo en una política urbana que privilegió la valorización de los espacios públicos. Esta valorización será el preámbulo, entre otros tantos fenómenos, de la ya conocida gentrificación,⁴ que tomará más fuerza durante el sexenio siguiente.

En general estas políticas tendrían continuidad durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), periodo en el que se filma *Santa sangre* en la capital mexicana. Durante el salinato, la valorización de los espacios cobra fuerza en las calles del centro histórico de la Ciudad de México. Por ejemplo, las calles aledañas al barrio de La Merced y a la Plaza de la Candelaria de los Patos, conocidas popularmente como una zona roja, varían su actividad dependiendo de la hora del día. En el horario diurno las pulquerías y cantinas sirven de escaparate a la prostitución, y en el nocturno otros giros negros ocupan los espacios, pero se mantiene como escaparate de prostitutas.

4. Llamamos gentrificación al proceso mediante el cual los barrios populares del centro de la ciudad, experimentan una revalorización debido a la compra y remodelación de las casas por parte de capitalistas. Ello genera un desplazamiento de los residentes, que por lo regular pertenecen a las clases populares (Glass, 1964). Henri Lefebvre (1978) le llamó a este tipo de intervención en los Centros Históricos *implosión* en el espacio urbano, ya que planteaba que se trataba de un retorno de las clases medias y altas al centro de la ciudad para reencontrarse con un pasado mítico.

Respecto a La Merced en el espacio y tiempo en el que se realiza la película encontramos:

... la reubicación de la zona tradicional, del comercio mayorista de La Merced, que tuvo una urgente disposición a la nueva central de abastos ubicada en la delegación Iztapalapa en 1982. A partir de ese momento, las tradicionales relaciones comerciales, sociales y de parentesco entre los vecinos del barrio quedaron alteradas. Y con ello lamentablemente surgieron problemas que se fueron agudizando, la prostitución, violencia, robo, indigencia, etc. (Cruz, 2016, p. 37).

En cuanto al emplazamiento de los circos, tradicionalmente se ha dado en plazas (que son finalmente nodos y frecuentemente lugares de alto simbolismo lúdico o cívico) y lotes baldíos. En la trama de la película, *El Circo del Gringo* se instala en el atrio de la iglesia Santa Cruz y Soledad en las inmediaciones de las calles Soledad y Circunvalación en el barrio de la Merced (Cruz, 2016, p. 36), la cual se encuentra rodeada de giros negros. De día, el circo permanece cerrado al público, pero sale a las calles en un desfile, interactúa con la gente que circula y dota de valor simbólico a estos lugares liminales.⁵

5. Entendemos aquí la liminalidad no en sentido de lo sagrado y profano sino solo como espacio de frontera entre dos dimensiones que pueden ser ambas profanas. Retomamos la idea de que lo liminal será aquel espacio intermedio entre la permanencia de la estructura social y la periferia como una condición fuera de la vida cotidiana

Estos y otros elementos ligados a la imagen urbana del centro de la ciudad serán tratados más adelante en este texto. La importancia de hacer énfasis en el centro histórico radica en comprender estos lugares como centros de poder político, económico y religioso. Son centros de poder y de conflicto: son paradójicos porque allí se reúne toda la marginalidad por ser la ciudad antigua, histórica y comúnmente despreciada por no seguir los pasos de la modernidad.

La ciudad es presentada en una secuencia donde se observa el vuelo de un águila. En ella se muestra mediante cámara subjetiva al barrio, la iglesia y el templo, además de un alto nivel de saturación poblacional. Esta secuencia refleja la parte más popular de la ciudad, en la cual coinciden dos instituciones que desatan la trama: la iglesia y el circo.

En este orden de ideas, en *Santa sangre* los espacios urbanos como el casco de la ciudad, con sus plazas y populares negocios, son muy ilustrativos para mostrar que el circo se ubica como un espectáculo tradicional que se niega a desaparecer ante trabas burocráticas por establecerse en lugares centrales y ante el inicio de otras formas de diversión infantil que a finales de los ochentas empezaban a presentarse. El que el Circo y el templo de *Santa Sangre* estén en espacios centrales de la ciudad nos da indicio a pensar en la importancia que este

espectáculo genera en una población que, como el mismo centro histórico, vive la dupla tradición-modernidad del espectáculo circense.

Sin embargo, en el filme también se muestran espacios urbanos marginales como el basurero y la zona roja. Será de singular importancia el emplazamiento del templo de Santa Sangre, ya que esta se verá en la problemática de la lucha por el espacio valorizado. La película marca un hecho de la época, las Iglesias no católicas viven la segregación por dos caminos: por parte de la iglesia hegemónica y por parte de las autoridades que le niegan el derecho a la ciudad, el derecho al espacio público.

A lo largo del relato será la voz del narrador la que dará cuenta de cómo el personaje se apropia de los espacios y es capaz de transitar de una imagen urbana plana e inmediata al control subjetivo del paisaje urbano. De esta manera se mostrará el territorio de la ciudad y sus espacios donde se desarrolla la historia: plazas, monumentos, calles y lugares marginales.

Le Corbusier menciona que la ciudad es una extensión de la casa (Frampton, 2001). Contiene lugares lúdicos, ya sea el escenario callejero del saltimbanqui o la carpa del circo del payaso. La calle ciudadina y los escenarios convocan y evocan, respectivamente, el conflicto social, son espacios para el drama humano. En general la ciudad es el gran escenario donde los artistas montan puestas en escena.

(Chihu Amparán y López Gallegos, 2001, pp. 47-48).

Simbología y significado de los personajes

Los nombres de los personajes, además de estar ligados a los espacios, requieren especial atención en cuanto a su relación entre el simbolismo y las acciones del personaje que nominan:

Fénix es el protagonista de la película. Dentro del circo él es un mago, pero además tiene tatuada un ave en el pecho. Esta ave está mezclada con tradiciones protestantes norteamericanas son un elemento recurrente en *Santa Sangre*.

Alma es una niña sordomuda que se presenta en el circo como equilibrista y edecán de mago que representa el amanecer de Fénix. Sufrir los maltratos de la Mujer Tatuada, quien se asemeja a la madrastra que se convierte en la abuela de la “Cándida Erendira” de Gabriel García Márquez. Alma será quien salve a Fénix. Esta emancipación implica entregarlo a la policía.

Orgo es el dueño del circo, su referencia simbólica alude a la energía libidinal de donde se desprenden otros términos como orgía y orgasmo. De este último surge la Orgonterapia, como un tratamiento basado en el psicoanálisis para curar la neurosis y la depresión propuesto por Wilhelm Reich en 1936. En dicha propuesta el paciente debía “entregarse completamente a las contracciones involuntarias del orgasmo” para lograr salir de la depresión (Reich, 1995, p. 371). Cabe aclarar que de acuerdo con Jodorowsky el nombre del cirquero gringo es “la versión abreviada de orgasmo, es

decir, la obsesión masculina del macho, el sexo o, mejor aún, su culminación” (Moldes, 2012, p. 367).

Respecto al personaje de Concha (cuyo nombre de pila no es casual que implique el proceso de *Concepción* como función materna) representa la pureza maternal, la santidad que a pesar de ello sucumbe al deseo carnal de Orgo. Esto la hace madre, esposa, loca y presa (Lagarde, 1990). Sufrir un proceso de santificación como Santa Teresa de Jesús según George Bataille en *El erotismo* (2009), lo cual es representado simbólicamente como un placer místico (p. 166).

El nombre de Aladino se refiere al protagonista de uno de los relatos contenidos en *Las mil y una noches* de tradición popular persa. Dentro de la película él acompaña a Fénix en sus representaciones escénicas, sin embargo, se trata de un ser onírico que desaparece cuando Fénix se cura de su psicosis.

Finalmente, sobre la Mujer Tatuada se resalta el hecho de que el personaje no tiene un nombre, solamente se enuncia un par de veces dentro de la película como “Mujer Tatuada”. Por otra parte, las mujeres tatuadas han sido parte de los espectáculos circenses anglosajones y europeos desde finales del siglo XIX, pero no en Latinoamérica (Osterud, 2014, p. 5).

Espacios y simbología de los personajes

Podemos sostener que en la película los nombres hacen referencia a los espacios. De igual manera los espacios reproducen y connotan las esencias de los personajes:

Fénix se asemeja al Ave fénix⁶ porque ambos están relacionados con el lugar donde inicia la renovación espiritual y cósmica. El lugar de esta renovación, de acuerdo con la mitología Clásica es el nido de la criatura; sin embargo, el protagonista de *Santa Sangre* se distingue del ave mítica, en cuanto a que Fénix, en la escena final de la película, se inmola simbólicamente en su propia casa al quemar el altar de Santa Lirio y entregarse a la policía para poder renacer libre. En cambio, el Ave Fénix renace incendiándose en su nido.

Alma se refiere al espacio interior o al núcleo del ser humano (Bachelard, 2006). La funambulista de *Santa sangre* alude metafóricamente a los espacios fuera de las relaciones de poder establecidas. Ella se aleja del circo, pero establece un lazo emocional con Fénix y por eso regresa. Esto se puede observar en la escena donde Alma a través de

una pantomima representa el vuelo de un ave, aludiendo a la libertad, lo cual dentro del lenguaje cinematográfico se interpreta como una manifestación fuera del campo (Martin, 2002, p. 93), más allá del encuadre y sugiere una salida de la realidad.

El espacio en el que se presenta Orgo, otro nombre que lleva un mensaje, dentro del filme es semejante al espacio biológico en el que transita la energía vital designada como *Orgón* de acuerdo con el psicoanalista Wilhelm Reich (1995), ya que en ambos espacios se da un flujo libidinal y erótico.

No obstante, el espacio del cirquero se separa del espacio de la energía libidinal porque el personaje dentro del relato vive la erotización de los espacios y experimenta los espacios de sexo dentro del circo, lo cual desencadena una lucha de poder dentro de este. La lucha por los espacios erotizados servirá de base para los traumas psicológicos de Fénix. En cambio, el espacio del Orgón, de acuerdo con Reich (1995), se encontraría en el interior de ser humano como una energía vital que, a pesar de ser etérea, podía manipularse para introducirse al cuerpo a modo de medicamento o terapia.

El filme nos presenta otros espacios urbanos que son lugares de encuentro, rito y marginalidad social, y los podemos analizar como detalles de la ciudad. No consideramos que se trate de fragmentos de una urbe porque la secuencia del vuelo del águila permite observar un paisaje urbano que representa de forma

6. Criatura mitológica que tiene sus raíces en las culturas mediterráneas de la antigüedad. En su aspecto general, es semejante a un águila de gran tamaño. Su plumaje es rojo, púrpura y azul. Se considera que representa la renovación debido a que revive una y otra vez. Ciertos enfoques esotéricos lo relacionan con la renovación sideral o cósmica (Grimal, 1981, p. 197).

figurativa la totalidad de la ciudad donde se desarrolla la trama.

El “relleno sanitario” es el espacio de la basura, pero también es la línea de demarcación entre lo legal y lo ilegal, lo normativo y lo no normativo, entre los que tienen derecho y los que no lo tienen. En la secuencia del funeral del elefante, mediante planos panorámicos y generales en cámara fija y *zoom out*, se observa el ataúd del elefante ya dentro del basurero y sujeto a la rapiña de los indigentes. Es también un hecho que remarca que el asentamiento irregular es el último espacio donde el contenido de lo sagrado no es entendido. El fin del elefante, como de algunos personajes en el circo, es el basurero, la vecindad convertida en burdel, la casa abandonada, es decir la marginalidad.

Esta secuencia nos permite distinguir que en las inmediaciones del relleno sanitario está el asentamiento irregular, símbolo de que crece o se expande la mancha urbana. Además, este lugar se podría interpretar dentro de la imagen como un detalle de la ciudad, es decir un aspecto del todo conocido, el cual solo es “perceptible a partir del entero” (Calabrese, 2002, p. 87).

El circo es un espacio lúdico que se extiende a la ciudad en cuanto a que es itinerante, ambulante, y se establece donde la ciudad lo permite. En tal sentido puede ocupar espacios simbólicos o no. Comúnmente se establece en espacios abiertos, plazas, lotes baldíos. Se compara con la ciudad, ya que en ambos espacios se reproducen algunos esquemas

de la vida urbana; particularmente lo que ocurre en sus zonas rojas: violencia, sexo y parodias de lo sagrado, la razón y el *buen juicio*. En el circo se reproducen relaciones amorosas, de poder, de sojuzgamiento, de diversión y de placer.

El espacio del circo también se relaciona con la ciudad ya que en ambos territorios existe una jerarquización social y una pugna por el poder; sin embargo, el circo se diferencia de la ciudad porque en el espacio circense los payasos, edecanes, domadores, magos, funambulistas y el director interactúan en una red de relaciones de poder, mientras que el territorio ciudadano se encuentra articuladas en clases sociales.

Las zonas rojas son parte del Centro Histórico, cuando la ciudad crece, los grandes capitalistas o las clases acomodadas se van; esto se convierte en espacios de deterioro, de pobreza. Se quedan ahí los ancianos, los pobres, se dan fenómenos de cambio de población e incluso de usos de suelo, conocidos como procesos de gentrificación.

El cine es otro espacio lúdico, pero que al estar ligado territorialmente a la zona roja se convierte en foco de captación de usuarios. El lugar donde se encuentra el cine se compara con un lugar destinado a los ritos de paso, esto se observa en la secuencia donde Fénix y los niños del hospital psiquiátrico son llevados al cine a ver *Robinson Crusoe*, pero son abordados por un proxeneta que los lleva con una prostituta.

Por otra parte, un espacio urbano en decadencia tiende a generar espacios de

ilegalidad como prostitución y zonas de irregularidad habitacional o vecindades de venta congelada, como en el caso de La Merced mencionado anteriormente.

De regreso a los espacios lúdicos, los teatros de burlesque son típicos de los Centros Históricos y que recuerdan al Blanquita. El burlesque en el caos de Fénix y Concha es un avance respecto al circo; es un establecimiento fijo. En el burlesque reproduce su vida en el circo. Se vuelve otro Orgo, pero reprimido.

Es importante mencionar que las calles en *Santa Sangre* son espacios liminales que no solo sirven para circular, sino para expresar fiesta, carnaval, bacanal, violencia y rito. La ciudad es un ámbito público. Pero en la ciudad hay lugares públicos de acceso controlado. La casa forma parte de la ciudad, aunque su acceso es privado. La casa de la Mujer Tatuada es semipública, entran y salen, por eso le es fácil a Fénix asesinarla. En la casa se da el “ejercicio constante del poder, resistencias múltiples y multiplicadas, el deseo, el placer y el displacer aparecen en sus más variadas formas, se acentúan, se gozan y se sufren” (García, 1993, p. 215).

El Centro Histórico es el medio ambiente que da paso a la historia, tiene un paisaje, una imagen urbana y una estructura urbana. Es el espacio de la ciudad que concentra la marginalidad y lo liminal de quienes viven allí.

En la primera escena, a través de un plano general y un paneo, se muestra la habitación del protagonista internado en un hospital psiquiátrico. Este lugar semivacío es el dormitorio donde un tronco de

árbol destaca en el interior. La habitación es semejante a una jaula para pájaros, ya que ambos son lugares de encierro que en su interior contienen algún objeto que simula ramas o árboles.

La habitación del psiquiátrico también se relaciona con las jaulas de los animales de un zoológico, en cuanto a que son lugares de reclusión con un área para dormir y ejercitarse. Al respecto, en el lugar se observan una canasta para dormir y una cuerda para escalar el tronco de árbol. Adicionalmente en esta escena se observa a Fénix comiendo pescado crudo, lo cual refuerza la relación entre el alojamiento del protagonista y una jaula para animales.

Estos elementos le dan paradójicamente habitabilidad, es decir condición de ser habitada según las características de las personas. Lo que no es habitable para unos, lo es para otros. Este espacio da tan poca libertad a Fénix que, al escapar por la ventana, su águila tatuada adquiere alta eficacia simbólica. Esta se observa al finalizar este prólogo donde en cámara subjetiva, el vuelo del águila muestra un paisaje que le da control subjetivo sobre el espacio urbano. El hospital Psiquiátrico donde se encuentra recluido Fénix es una institución total;⁷ un espacio

7. Erving Goffman plantea que la institución total es un “lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente.” (2007, p. 13) Goffman explica respecto a la disposición totalizadora de estas instituciones “Toda institución [tiene] tendencias absorbentes...la tendencia ab-

donde se hace la vida completa pero que tiene un sentido de prisión. En la cultura urbana a los psiquiátricos se les llama externalidades negativas.

Del Paisaje urbano a la carpa como espacio de conflicto

La película comienza de manera evocativa a través de la memoria de Fénix, quien se encuentra recluido en una institución psiquiátrica. Un primer plano muestra el rostro de Fénix yuxtapuesto con el de un águila. Esta emprende el vuelo y presenta el paisaje urbano a través de una escena planificada con cámara subjetiva.

Dos cualidades espaciales de la ciudad privan en la trama. Por un lado, están las calles que, aunque son lugares de tránsito, de circulación, es decir no lugares, se convierten en lugares de fiesta y de rito. Por estas calles el circo se anuncia con alegría, con alboroto de manera festiva y carnavalesca. En este sentido las calles de la ciudad se comparan con el circo, ya que ambas son extensión del escenario. El espectáculo transita en la pista del circo y en la calle, y la ciudad es su receptáculo. En la ciudad y su sentido de lo público, lo abierto, el circo

encuentra la posibilidad de expresarse. Así como la calle citadina convoca al encuentro, así el circo al desfilar por las calles convoca a la dimensión lúdica.

Por otro lado, es patente que estamos en un Centro Histórico. La ciudad histórica con sus plazas y plazoletas establece vínculos. La secuencia del águila se resuelve con un *zoom* en el águila, la cual se posa sobre una cornisa y observa la imagen urbana que día a día se ve en las calles desde el punto de vista del peatón.

La imagen urbana se muestra a través de un plano medio enfocado en el roce de manos entre mujeres y hombres en la calle. Esta imagen urbana se compara con el ritual entre prostitutas y clientes ubicado en las inmediaciones del metro Candelaria y la Merced y la Plaza Soledad. Esta área del Centro de la Ciudad de México es conocida por ser una zona roja. Ello refuerza las convenciones cinematográficas utilizadas para la representación de prostitutas.

Las plazas son lugares simbólicos de la ciudad dependiendo de su eficacia simbólica. Son espacios que simbolizan poder, por ello las autoridades los definden y permiten que allí se manifiesten, es un encuentro del pueblo y el poder. Dicha eficacia simbólica es ambigua ya que luchar contra el poder no lleva necesariamente a contrarrestarlo ocupando espacios físicos sino sobre todo políticos y culturales. Las calles pueden ser espacios urbanos de ritualidad, espacios liminales, es decir intermedios entre lo sagrado y lo profano.

sorbente o totalizadora está simbolizada por los obstáculos que se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos muros, alambre de púa, acantilados, ríos, bosques o pantanos." (2007, pp. 17-18)

Los lugares simbólicos que desarrollan la trama incluyen los templos como una evidencia de que lo religioso es fundamental para presentar los conflictos en el filme. La iglesia católica y el templo de Santa Sangre se ven implicados en el desarrollo de los conflictos en el filme debido a su alta eficacia simbólica. Para el análisis de dichos conflictos partimos de tres ejes:

En primer lugar, ubicamos que el conflicto por el territorio se desata cuando el templo de Santa Sangre invade propiedad privada. Este templo es marginal para la iglesia católica, es decir no está en el espacio legal de la iglesia, tampoco está en el espacio legal o territorio de la ciudad; se trata de una construcción de lámina en un predio baldío. Aparece por primera vez dentro de la película cuando un grupo de policías intentan desalojar a los feligreses que adoran a Santa Lirio.

Como segundo eje encontramos el conflicto entre símbolos religiosos. Monseñor les quita toda legitimidad a sus símbolos ya que lo que adoran “no es sangre”, como tampoco es sangre el vino. Probablemente la autoridad eclesiástica se indigna con las imágenes no avaladas por la iglesia. De hecho, es el clérigo quien autoriza la demolición del lugar.

El templo de Santa Sangre, salida del mito popular y de un feminicidio, se compara con la catedral del lugar, ya que ambas tienen un campanario, sendas entradas e imágenes sagradas. Santa Lirio tiene su eficacia simbólica ya que se observan unas muletas entre las ofren-

das. El lugar del crimen de Santa Lirio es el lugar del templo (con toda seguridad un lote baldío donde se llevaron a la chica y allí la violaron y la mutilaron) el dueño no hizo caso sino hasta que trató de valorizar el espacio.

El último eje es la lucha por el espacio simbólico. El templo de Santa Sangre y la parroquia están uno junto al otro. No les es posible convivir, pero el desalojo prioriza la propiedad privada. El circo es un espacio lúdico, toma posesión de espacios marginales, así como de espacios de poder que vinculan al pueblo y a los gobernantes. Estos pueden ser simbólicos o no. Generalmente se establece en plazas y explanadas, como en el caso del cómic. Este reproduce esquemas de la vida de la ciudad: violencia, entretenimiento y críticas al sistema.

El circo es análogo a la casa en cuanto que quienes lo habitan luchan por el poder de los espacios interiores. Encontramos elementos que lo dotan de funcionalidad, identidad y privacidad. Sin embargo, también es ambivalente en cuanto a su carácter de lugar, ya que es de acceso tanto público como privado. En él se dan expresiones de amor, y venganza, en cuanto a su carácter privado. En su aspecto público muestra una toma de posición política a través de representaciones lúdicas.

El Centro Histórico es el espacio dentro del territorio de la ciudad que da sentido al relato. En él se observa el paisaje urbano y la imagen urbana del que se apoya la narración para ubicar temporal y espacialmente la historia. En él se

representa lo marginal y lo liminal. Las calles son espacios liminales, que no solo sirven para transitar, sino que exponen las problemáticas sociales y sus relaciones de poder.

El campo de concentración es una institución total, en él se hace la vida completa, pero en reclusión. Foucault menciona que es donde el poder extingue la resistencia. El circo parece transformarse. Es parte de la ciudad, de su sentido público festivo y ritual, cuando organiza sus desfiles o sus procesiones. El circo es también espacio donde se reproducen los deseos y anhelos de la vida privada: el sexo, el amor, la diversión. Para la familia, Concha, Orgo, y Fénix el circo es su vida, desarrollan en ella las funciones de madre, padre e hijo. La única que sale de ahí es Concha, que tiene otra vida como sacerdotisa (mujer sacerdote es una violación al catolicismo).

Los espacios y funciones del circo los hace reproducirse como familia: Fénix es el mago, el que en el escenario puede desaparecer a la niña y aparecer a la madre. El estará haciendo su acto toda la vida: desaparecer a las novias y reaparecer a la madre. Orgo, con la hipnosis y los cuchillos es el padre agresivo, seductor, que le enseñará al hijo lo que es la hombría con su carga de infidelidad correspondiente. Concha con su número principal, el trapecio, cumple con la ilusión de ascender al cielo como santa. En una de las tomas asciende amarrada del cabello, en la toma el fondo es celestial.

Espacialmente se da también esta funcionalidad como familia. En el es-

cenario cada uno desempeña su papel de manera eficaz. Están literalmente en la pista principal del circo, pero es tras bambalinas donde están los conflictos: Concha con el templo de Santa Sangre, Orgo con la Mujer Tatuada, y Fénix con Alba.

La última parte del filme se desarrolla en una casa donde no hay legibilidad. Son espacios abiertos, pero no existen otros motivos de funcionalidad. Tal vez esta apertura da más el sentido de monasterio o convento, templo, que el de casa.

En el jardín se encuentran enterradas todas las mujeres asesinadas. El argumento parece hacer referencia al caso de Goyo Cárdenas, el feminicida. La película finalmente parece moverse en círculos: Fénix termina por realizar las vidas de todos, recorre la vida de Concha, se funde en ella, en sus manos, en su voluntad, su instinto asesino. También es Orgo con su libido suelto, pronto, es él con su poder de hipnosis sobre las mujeres, con sus cuchillos, pero también con su castración final, en este caso castración también de la madre. Es Alma con sus sueños de libertad, con ser ave y que regenera. Esta identificación con todos y con nadie lo hace estar en el limbo: es a la vez asesino, hijo y amante. Este ser finalmente honesto y sensible lo hace darse cuenta del horror de su vida. También lo hace revivir cada una de las mujeres asesinadas a las cuales amó. Cada una de ellas, en la tumba, se convirtió en cisne, salvo la Mujer Tatuada, quien se convirtió en yegua. Esta casa final es

un espacio de muerte y de horror, donde no hay paz interior. El jardín es un cementerio, Fénix se ha convertido en un monstruo.

Concluimos que el contexto urbano influye en la dinámica del circo a través del análisis de las imágenes de la representación del espacio en el filme. Con este antecedente es posible comprender la problemática de las narrativas en cuanto a su dimensión social e histórica. La noción de espacio y su imagen urbana en *Santa sangre* son medulares para mostrar la reivindicación y valoración del circo como arte total que consideramos pretende Alejandro Jodorowsky. Ello debido a que a través de la imagen nos muestra cómo todo lo contenido en el paisaje urbano es un gran escenario donde el circo se presenta. Esto también se observa en los personajes con su carga simbólica que los caracteriza al ubicarse en distintos lugares de la imagen urbana.

REFERENCIAS

- Argento, D. (Productor) & Jodorowsky, A. (Director). (1989). *Santa sangre*. México/Italia: Churubusco Azteca.
- Augé, M. (2000). *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. (2009). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Castells, M. (2012). *La cuestión urbana*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Chihu Amparán, A. y López Gallegos, A. (2001). Arenas y símbolos rituales en Víctor Turner. *Argumentos* 40, pp. 137-152.
- Cruz Esparza, M.D. (2016). *Análisis Urbano del Cine Nacional en el Barrio de La Merced, con base en la cinematografía mexicana*. (Tesis de maestría). IPN.
- Frampton, K. (2001). *Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones Akal.
- Foucault, M., & Morey, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- García Canal, M. (1993). La casa: lugar de la escena familiar. En I. Maldonado (Coord.), *Familias: una historia siempre nueva* (pp. 215-229). México: CIIH/Porrúa.
- Glass, R. (2010). *The gentrification debates*. Nueva York: Francis & Brown.
- Grimal, P., Picard, C., Pericay, P., & Paryarols, F. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Harvey, D. (1996). Cities or urbanization? *City, 1:1-2*, pp. 38-61, doi:

- 10.1080/13604819608900022
- Jodorowsky, A. (2007). *Psicomagia*. México: Siruela.
- Lagarde, M. (2016). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI Editores.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.
- Osterud, A. K. (2014). *The tattooed lady: A history*. Rowman & Littlefield.
- Reich, W. (1995). *La Función del Orgasmo. El descubrimiento del orgón. Problemas económico-sexuales de la energía biológica*. Barcelona: Paidós.
- Villanueva Chavarría, E. R. (2015). *El macroacto discursivo-psicomágico de Alejandro Jodorowsky: "El Topo" como mandala filmográfica*. (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Nuevo León.