

*La poesía sin fin jodorowskiana*

**Diego Moldes**

*La poesía sin fin jodorowskiana,*  
por Diego Moldes

1.

*TITULOS DEL FILM IMPRESOS SOBRE:*  
*(Ruido de barco)*

*La cámara avanza por el turbulento Océano  
Pacífico.*

*(Ruido de locomotora y ruedas de vagones) La cámara avanza  
atravesando el camino que va de Valparaíso a Santiago.*

*(Ruido de autobús) La cámara avanza por calles de Santiago de Chile.*

*VOZ DE ALEJANDRO VIEJO:*

*Este temblor, este aturdimiento  
Este rodar hacia el abismo  
De allá lejos y nunca.*

*Perdí mis montañas con su perfume ácido  
Perdí mi océano con sus nubes de gaviotas.*

*De Tocopilla a Santiago  
Dos mil kilómetros de lágrimas  
sintiendo caer mis sueños en trozos.*

Así comienza el guion de *Poesía sin fin* (2016), octavo largometraje dirigido por Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, Chile, 17 de febrero de 1929) en medio siglo como director de cine. Una labor que ha compaginado con múltiples actividades artísticas, más de una docena, entre las que destacan las de escritor –novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, guionista de cómics y de cine–, director teatral, productor, actor de cine y teatro, mimo, dibujante, marionetista, compositor, experto renovador del tarot y terapeuta –creador de la psicomagia y la psicogenealogía, dos técnicas de terapia presentes en sus dos últimas películas, como veremos–. Antes de adentrarnos en su última obra maestra, que ocupa un lugar único en la filmografía contemporánea internacional y en el llamado cine de autor, quiero recordar al lector las características de la producción cinematográfica de este artista multifacético, original y, en ocasiones, absolutamente genial.

La imaginación simbólica, profundamente poética, define siempre el cine de Alejandro Jodorowsky, lo quiera o no, pues forma parte de su ADN artístico; está presente en sus imágenes, sus sonidos, su música y sus palabras. Podemos apreciarla en frases de su penúltimo film, *La danza de la realidad*: “...con los ojos llenos de una eterna ausencia, sintiéndonos extranjeros para siempre.” O en la *voice over* que abre *Poesía sin fin*, como acabamos de ver.

Las dos últimas películas de Jodorowsky, tras veintitrés años alejado del cine, son un doble ejercicio de elevada creatividad artística e intensa imaginación creadora. Una coproducción entre Francia y Chile, en un caso, con el añadido de Japón en la segunda, filmadas en los veranos de 2012 y 2015 respectivamente, montadas en el otoño-invierno de esos años y estrenadas en mayo de 2013 y de 2016 en ambos casos, en la prestigiosa Quincena de Realizadores en Cannes. (Tuve la suerte de asistir a la *première* de 2013, invitado por Alejandro, y su éxito internacional de crítica, colegas y público fue

absoluto.) Ambas películas se inspiran libremente en los primeros capítulos de su autobiografía *La danza de la realidad*, publicada por la editorial Siruela por primera vez en español en 2001, aunque también toman elementos de su novela *Donde mejor canta un pájaro* (1992) e ideas de otra novela suya continuación de la anterior, *El niño del jueves negro* (1999), ambas con un alto contenido autobiográfico familiar, es decir, de su árbol genealógico. Al igual que ocurre con sus dos últimas películas, estas dos novelas forman un díptico que, aun siendo autónomas argumentalmente, cobran nueva luz cuando se leen ambas sucesivamente.

La vuelta de Jodorowsky al cine no es sólo motivo de alegría para sus numerosos seguidores y admiradores, sino causa de admiración de la comunidad cinematográfica internacional, de cineastas, actores y críticos e historiadores de cine, sorprendida ante la perseverancia y la torrencial energía de este creador genuino. Máxime cuando el llamado cine artístico atraviesa años de zozobra, ante la voracidad de distribuidores y exhibidores presos de la avaricia –poderoso caballero es don dinero, reza el dicho castellano– y de la infantilización del cine comercial, en especial del proveniente de Hollywood (pero no sólo). Apreciemos el contexto histórico y biográfico, por tanto. *Poesía sin fin* es su octavo largometraje en 49 años –debutó en el largo con *Fando y Lis*, filmado en el verano de 1967, estrenado en 1968– o de noveno film, si incluimos su debut real en el cine, en el ya lejano 1957, *La cravate* [La corbata], también proyectado como *Les têtes interverties* [Las cabezas intercambiadas], a partir de una magnífica *nouvelle* de Thomas Mann, original cortometraje mimo que fuera alabado por el mismísimo Jean Cocteau (que llegó a escribir un texto para el film, por desgracia perdido). Como ocurre con sus libros o sus cómics, la evolución del cine jodorowskiano es la propia evolución de la larga vida y del pensamiento de su autor, ambos absolutamente proteicos y repletos de intensidad. Como ya ocurría con *La danza de la realidad*, en *Poesía sin fin* se aprecia una mayor carga de emoción, de sentimientos que afloran por doquier, algo que no ocurría en sus películas del siglo veinte, con la posible excepción de *Santa sangre* (*Sangue santo*, 1989). Recapitulemos. ¿Qué define el llamado cine jodorowskiano? A continuación resumimos, sucintamente, algunos aspectos más definitorios del cine de Jodorowsky que lo diferencian de otros cineastas coetáneos, contemporáneos o pretéritos, y lo elevan a la categoría de autor cinematográfico, poseedor de un universo creativo fílmico propio. Veámoslo en quince puntos formales, estilísticos, temáticos y narrativos.

- 1) La libertad creativa y la expansión sin límite de la imaginación simbólica se enseñorean de la narración fílmica.
- 2) Relativización de la verdad: no existe una única verdad unívoca, frente a la ortodoxia temática y estilística opone la heterodoxia en todos los aspectos. Su cine no se somete a las verdades y los imperativos del orden establecido.
- 3) Rechazo del cartesianismo francés y potenciación del irracionalismo (o la razón de la sinrazón).
- 4) Ruptura del discurso cinematográfico tradicional y del modelo narrativo institucional, mediante la creación de diversos tiempos que se bifurcan y se reproducen, las series de yuxtaposiciones, repeticiones y desdoblamientos de las relaciones ilógico-causales, espaciotemporales y de los personajes mismos. En suma, rechazo del Modo Institucional de Representación (MIR).
- 5) Rechazo del cine narrativo lineal, ergo abandono de la cadena aristotélica clásica, de causa-efecto con su comienzo, nudo y desenlace.

- 6) Empleo de lo Pánico, cruce sui géneris entre el “teatro de la crueldad” (Artaud), el “teatro del absurdo” (Jarry, Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Pinter, Michel de Ghelderode), el cine-poesía (Cocteau, Carné, Fellini), el cine grotesco-fantástico (Tod Browning, James Whale), el surrealismo (Buñuel, Dalí, Breton, Man Ray, Max Ernst, etcétera) y la pantomima (Chaplin y el mimo Marcel Marceau, amigo y colaborador).
- 7) Estilo de filmación clásico: sin movimientos de cámara extravagantes o ángulos y planos experimentales, ateniéndose a un decir cinematográfico transparente en su superficie –aunque opaco en el fondo–; un estilo que desdeña el ritmo y la acción, así como el interés del espectador y se preocupa por la floración de los símbolos del inconsciente del autor en el film, de manera sugerida o explícita, según el caso.
- 8) Sus películas dan saltos al interior de los personajes, a su mundo onírico (el mismo cineasta-niño en el caso de *La danza de la realidad* o el Alejandro joven de *Poesía sin fin*) o a escenas que, aunque descritas objetivamente, no guardan necesariamente relación causa-efecto con las precedentes o las siguientes.
- 9) Profundización en la vertiente existencial del tiempo cronológico mediante la repetición o el repliegue a los confines de la memoria subjetiva o de lo onírico.
- 10) Presencia subjetiva del espacio anti realista: los espacios interiores de la dimensión subjetiva u onírica se confunden o saltan sin ninguna transición o salto con los objetivos-realistas y hasta coexisten en la misma escena.
- 11) Búsqueda de la perturbación voluntaria y la exasperación del espectador, mediante la violencia ritual, la sinrazón y la toma de conciencia iniciática.
- 12) Cultivo de *La poética de la ensoñación* (cf. Gaston Bachelard: *La poétique de la rêverie*, 1960. Jodorowsky asistió a sus clases como alumno libre, en La Sorbona a mediados de la década de 1950).
- 13) Carga de ambigüedad semántica y polivalencia significativa de sus imágenes cinematográficas simbólicas (cf. Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, 1985, 32).
- 14) Principio de extraterritorialidad (cf. George Steiner, *Extraterritorial*). El cine de Jodorowsky, al igual que su literatura y su teatro, no se circunscribe a ningún país, nación, estado o región. Su condición de ciudadano extraterritorial está por encima de sus orígenes judíos (hebreos, sefardíes, rusos, ucranianos, lituanos), de su condición de chileno de nacimiento, mexicano de adopción o francés de nacionalidad y pasaporte. Su cine, se rueda en Francia, México, Estados Unidos, India, Reino Unido, Polonia o Chile no se circunscribe a ninguna cinematografía nacional o tendencia cultural nacional. La condición extraterritorial (véase “Extraterritorial”, término acuñado por George Steiner en 1971.<sup>1</sup> Este autor

---

<sup>1</sup> La extraterritorialidad marca a buena parte de los cineastas y escritores judíos del siglo XX y Jodorowsky, aunque no sea religioso ni practicante, no escapa a ella. Es la condición errante y antinacionalista de la milenaria cultura judía. ¿De qué nacionalidad es el cine del franco-polaco Roman Polanski o el del mexicano Arturo Ripstein? ¿Y los libros de Franz Kafka, Bruno Schulz o Elias Canetti? George Steiner, nacido en París en 1929 (la misma edad, por tanto, que Jodorowsky), es descendiente de judíos austriacos y políglota (se educó simultáneamente en francés, inglés y alemán), y fue quien acuñó el término «extraterritorial» (*Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, EEUU, MacMillan Company, 1971). Pero Steiner omitió que el término lo había tomado prestado. Hace un siglo, el historiador ruso Simón Dubnow (1860-1941), uno de los mayores eruditos de la historia del judaísmo, creador de la historiografía moderna judía y, sin duda alguna, el mayor especialista en la historia del hasidismo, acuñó el concepto de «extraterritorial», referido a la Historia y la Sociología del pueblo judío en su diáspora. Lo extraterritorial (judío o no) se adelantó en casi un siglo a los actuales fenómenos contemporáneos de la globalización del siglo XXI debido a la diáspora. Por eso Jodorowsky (que se siente apátrida, aunque tenga nacionalidad francesa) indica que “Yo vivo en mis zapatos”. Y me llegó a decir en París en 2008: “En mi ser esencial no tengo nacionalidad” y me añadió, cinco años más tarde, en

centra su estudio en la extraterritorialidad como concepto lingüístico del hecho literario, nosotros lo adaptamos y aplicamos aquí al hecho cultural, en general, y al cinematográfico en particular.), también se hace extensible al idioma: podemos hablar de extraterritorialidad lingüística en el cine de Jodorowsky. Su primer film, el corto francés *La Cravete*, es mudo; los dos siguientes mexicanos, *Fando y Lis* y *El Topo*, son en español (en su variante dialectal mexicana), lo mismo que la italiano-mexicana *Santa sangre / Sangue santo* (filmada sin grabación de sonido en Ciudad de México y luego sonorizada en inglés y en italiano en un estudio de Roma y en español en otro de México); el cuarto, *The Holy Mountain*, coproducción mexicano-estadounidense, en inglés (en su variante dialectal norteamericana, con un doblaje realizado en un estudio de Nueva York); el quinto, *Tusk*, en francés doblado en estudio (pues contaba con actores, ingleses, franceses, estadounidenses e indios; filmado en Bangalore, India, y sonorizado en París), el séptimo, *The Rainbow Thief*, filmada en Polonia y Londres, también en inglés (en su variante más pura y ortodoxa, la británica), pero con actores y técnicos de seis o siete países diferentes y *La danza de la realidad* y *Poesía sin fin*, en español chileno, pero también con actores argentinos o de acento mexicano, caso del gran actor Brontis Jodorowsky. Lo extraterritorial impregna su cine, con indiferencia del lugar de rodaje, la nacionalidad del film o sus intérpretes (o la suya propia) o el idioma empleado. Aclaremos que algunos autores se han referido al exilio voluntario como *transterralidad*, en el que el paradigma de *transterrado* sería Buñuel en Francia o, sobre todo, México. La extraterritorialidad se define por el que no se identifica con ninguna nacionalidad o tradición cultural nacional: Jodorowsky lo es porque no se considera ni chileno, ni francés, ni mexicano, ni si quiera hebreo culturalmente.<sup>2</sup>

- 15) Sincretismo filosófico-religioso / Temáticas propias de la Nueva Era (New Age). Lo admita o no, el cine de Jodorowsky se inscribe en el sincretismo temático, espiritual y conceptual de lo que en los años sesenta se denominó el movimiento *New Age* (Nueva Era), suerte de estilo de vida y de pensamiento preocupado por la auto-experiencia, el auto-desarrollo o auto-perfeccionamiento del ser humano (en su caso mediante el arte, casi siempre terapéutico) y que aglutina, reformulándolas, corrientes y tradiciones filosóficas, religiosas, místicas y artísticas de diversa índole, de Oriente y Occidente.

---

Cannes: “Yo no hago cine chileno, ni francés, ni mexicano, yo hago cine jodorowskiano.” Algo que ha repetido en diversas ocasiones.

<sup>2</sup> Ejemplo aparte sería Roman Polanski, conocido de Jodorowsky en París, que ha pasado por los tres estadios: primero exiliado de la Polonia comunista a Occidente, luego *transterrado* en Francia, por no poder filmar en Estados Unidos, y, finalmente extraterritorial los últimos cuarenta años, pues filma en inglés películas financiadas por varios países, hasta siete, sin ninguna identidad nacional, pese a ser ciudadano francés desde 1977. Buñuel, en cambio sería un *transterrado* más que un exiliado, pues antes de obligarse a abandonar España tuvo opciones de filmar en Estados Unidos o Francia, pero eligió la ciudadanía mexicana porque el país le era proclive a profesionalizarse como realizador, *transterrando* su universo español y europeo a México. Para determinarlo habría que estudiar caso a caso la biografía profesional de cada cineasta concreto. A nuestro juicio Lubitsch, Lang, Siodmak, Preminger, la breve etapa de Renoir, etcétera, serían exiliados en Hollywood, Erich von Stroheim, Joseph von Sternberg, Michael Curtiz, Hitchcock, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer o Milos Forman *transterrados* (en su errar internacional eligieron Hollywood, pero no por exilio político sino por voluntad, por elección personal), mientras que, como Jodorowsky o Polanski, Max Ophüls, Jacques Tourneur, Paul Verhoeven, Jerzy Skolimowski o Nicolas Winding Refn serían extraterritoriales, filmen donde filmen, sin importar el idioma elegido o impuesto por los productores.

En cuanto al montaje, siguiendo la metodología de Vincent Amiel en su *Estética del montaje* (2005), el cine de Jodorowsky, pese a su puesta en escena clásica en la forma (no así en el fondo) emplea un montaje alterno entre el montaje narrativo y el llamado “de correspondencias”, es decir, cabalga con desigual fortuna entre el montaje discursivo y el montaje de correspondencias, lo que vuelve a unir su cine, nuevamente, con el de Buñuel, que también basculaba en la mayor parte de sus películas (salvo algunos títulos alimenticios mexicanos de finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta) entre estos dos modelos de montaje. Es decir, si en algunas ocasiones, los procedimientos de montaje nos pueden recordar a Chaplin o Alain Resnais, en otras, las que más, se aproxima a autores como Abel Gance, Jean Renoir, Maurice Pialat o su admirado Jean Cocteau. Quizá *Poesía sin fin* sea la película de montaje más convencional, en este sentido, de montaje narrativo casi clásico, aunque con elementos vanguardistas propios del montaje de correspondencias.

Recapitulemos. Y contextualicemos el film y a su autor. Si pensamos en que ha dirigido films, desde 1957 hasta 2016, en siete décadas distintas –con todo lo que ello supone de evolución social y del propio arte del cine– sorprende la coherencia filosófica de este creador multidisciplinar, incluso considerando la lógica, y singular, evolución de su pensamiento y de su arte desde su juventud hasta su vejez. Y hablar aquí de vejez sería cuando menos inexacto, pues, sin querer caer en el tópico, podemos afirmar que Alejandro Jodorowsky es un “joven de 87 años”, un cineasta joven en el cuerpo de un hombre de edad avanzada pero de energía desbordante y en plenitud de facultades. Él mismo nos lo recordaba en el diálogo más importante de *La danza de la realidad*, aquel en el que el Jodorowsky anciano “salva” de un suicidio en lo alto de unas rocas al niño que él fue –o que cree haber sido–, abrazándolo, amándolo, con unas palabras bien clarificadoras de su posición en el mundo y del papel de la memoria, la terapia personal y la búsqueda del Yo interior:

“¡Alto! ¡No saltes! No estás solo. Estás conmigo. Todo lo que vas a ser ya lo eres. Lo que buscas ya está en ti. Alégrate de tus sufrimientos. Gracias a ellos, llegarás a mí. Y yo... ¿Quién seré en veinte años más, en cien, en diez mil? Todavía mi conciencia necesitará un cuerpo. Para no existe uno, para mí ya no existes. Al fin del tiempo, cuando la materia emprenda el camino de regreso, al punto de origen, tú y yo sólo habremos sido recuerdos, nunca realidad. Algo nos está soñando... entrégate a la ilusión. ¡Vive!”

La idea, ciertamente brillante si se sabe no abusar de ella, la retoma de manera muy parecida en *Poesía sin fin*. En 2014 me encargaron escribir el libreto del DVD español de *La danza de la realidad*, que titulé *Danzando con la realidad (jodorowskiana)*, excelentemente editado por Karma Films en una edición especial para el mercado español. De esa fuente he tomado algunas líneas de este texto, reescribiendo otras y añadiendo nuevas apreciaciones. Aquel libreto lo concluí en Pontevedra el 29 de diciembre de 2014 escribiendo esta última frase: “Falta por ver como se concretará la producción de *Poesía sin fin*, su continuación, pues es seguro que el diálogo intertextual entre ambos films, arrojará nueva luz a la mirada de su genio creador.” Pues bien: ahora ya lo sabemos. El resultado de esta continuación, que efectivamente certifica dicho diálogo intertextual, no sólo supera a *La danza de la realidad*, ya de por sí extraordinaria y con la que conforma un díptico indivisible, sino que *Poesía sin fin* es junto con *The Holy Mountain* la mejor película de la escueta pero apabullante

filmografía de este artista total, poliédrico, que responde al nombre de Alejandro Jodorowsky Prullansky.

La película se enfrenta ahora al reto que siempre ha tenido su cine, encontrar su público y que éste la encuentre a ella. Algo nada fácil en un mercado de la distribución cada vez más atomizado destinado a un público infantilizado por los *blockbusters* de Hollywood.<sup>3</sup> Pero, como dijo Buda y me enseñó Alejandro, la flor de loto nace del lodo.

### *Análisis subjetivo del film*

No voy a hablar del argumento detallado del film, por gentileza hacia los lectores que aún no lo han visto. Aunque bastantes cosas se deducirán de la descripción de las mejores secuencias. Además, creo que la trama de las películas es lo que menos importa. En sus conversaciones con Truffaut Hitchcock –a mi juicio el cineasta más importante de la Historia– decía que “nunca me preocupo por el argumento ni por nada de ese estilo.” El cine es un arte total, sí, pero es un arte visual. Y si juzgamos una película en tanto que obra de arte debemos seguir el criterio de análisis de una pintura. ¿Alguien juzga la calidad de un cuadro por su tema? No. Lo que importa es el estilo, la expresión, el resultado artístico. El arte es estilo o no es. Lo mismo ocurre con un poema. La poesía es estilo, no es tema, ni trama, ni argumento. Un buen poema lo es por cómo está escrito, por lo que expresa, no por lo que cuenta. No soy ajeno al eterno debate entre *forma* y *contenido*, debate irresoluble por otra parte. Es por eso que comentaré aquí aspectos estéticos y de índole artística de *Poesía sin fin*, película que es *forma* y es *contenido*, ergo, es *estilo*.

Lo primero que llama la atención, desde los primeros minutos de proyección de *Poesía sin fin*, es que está excepcionalmente bien filmada. Ello es posible porque Alejandro Jodorowsky, en su condición de autor total –guionista-productor-director-montador– tiene un concepto muy claro de lo que es la *mise-en-scène*, hasta el punto que da la sensación, en sucesivos visionados del film y lecturas del guion, que cuando escribe está pensando ya en la puestas en escena, cuando rueda está filmando con todo el guion en la cabeza y cuando monta el film en postproducción está sumando ambas facetas y añadiéndole una tercera. Que Jodorowsky ha depurado sus cualidades como realizador es algo tan evidente como la constatación de que es mucho más que un buen *metteur-en-scène*. Algo que se evidenció ya en *The Holy Mountain* (*La montaña sagrada*, 1973) aún más que en *El topo* (1970). La puesta en escena de *Poesía sin fin*, pese a sus carencias presupuestarias, a todas luces evidentes, tiene en cuenta la exacta composición del plano, la coherente dramaturgia y dirección de actores, el original uso de los decorados no siempre realistas, la vigorosa escenografía y el colorido vestuario, bien diseñados conjuntamente junto a su mujer Pascale Montandon, pintora y fotógrafa de talento, y, sobre todo, el movimiento de la cámara. Esto es clave. La cámara es para un director lo que era la pluma para los escritores, su caligrafía. La caligrafía fílmica de Jodorowsky en *Poesía sin fin*, es y sigue siendo el *travelling*. Todo cinéfilo recuerda la conocida frase de Godard, el *travelling* es una cuestión moral, y aquella declaración del director de *Pierrot le fou* cobra aquí más verdad y significado que en ninguna otra película jodorowskiana, con la posible excepción de la primera hora de metraje de *The Holy Mountain*, que en esto es modélica, como dejó dicho Mark Cousins en el décimo

---

<sup>3</sup> La presencia de Jodorowsky en las redes sociales –es el autor en lengua española con más seguidores, más de dos millones de personas sumando Twitter y Facebook– juega un papel fundamental en la promoción del film.

episodio de su imprescindible serie *The Story of Film: An Odissey* (2011).<sup>4</sup> (Jodorowsky ya forma parte del canon de la historiografía fílmica anglosajona.) Recordemos el inicio del film. La cámara va siguiendo al adolescente Jodorowsky (Jeremias Herskovits) caminando por la calle Matucana hasta la tienda *El Combate*, que sus padres regentaron a su llegada a Santiago de Chile. Por el camino Alejandro se va cruzando con personajes estrafalarios, prostitutas, mendigos, maleantes, filonazis y hasta un enano disfrazado de Hitler a la entrada de la tienda familiar. Estamos en los años cuarenta y la extrema derecha estaba bien presente en Chile. Para entrar en la tienda de sus padres el joven pasa por debajo de un hombre sostenido sobre unos largos zancos de palo. Lo circense es otro elemento recurrente en sus obras. Cuando Jaime expulsa a unos ladronzuelos de su tienda pateándolos, el Hitler-enano exclama: “Bravo, bravo... ¡El Combate castiga a los ladrones y a los precios altos!” Jodorowsky une así, con esta metáfora, el totalitarismo de los dos mayores genocidas de la Historia: Hitler y Stalin.

El tono de la película, que va cautivándonos sin remedio, es más poético que en *La danza de la realidad*, con la que guarda no sólo concomitancias argumentales, pues son films-hermanos, sino sobre todo formales. Toda la película es la búsqueda de la identidad del poeta y del artista, enfrentando como siempre a sus progenitores, el intolerante estalinista Jaime (Brontis Jodorowsky) y la pusilánime Sara (Pamela Flores) que, como ocurría en *La danza de la realidad*, se comunica cantando como una soprano, hallazgo que no ha perdido fuerza ni vigor, aunque sí la capacidad de sorpresa para aquellos espectadores que ya vieron el film precedente. Hay secuencias de gran impacto, como cuando la cara de Jaime se le aparece a Alejandro mientras trata de escribir un poema a máquina y no para de escuchar a su padre que le increpa, maricón, maricón, maricón. La homofobia de la época está contenida en la secuencia que precede a ésta, cuando Jaime sorprende a su hijo Alejandro leyendo y recitando a escondidas el popular poema de Lorca “Romance sonámbulo”: Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Alejandro sigue escribiendo y se dice a sí mismo que escribir poesía no es cometer ningún crimen. Y añade una hermosa frase que dice para sus adentros: “Poesía alumbrarás mi camino como una mariposa que arde.”

Los símbolos están menos presentes que en cualquiera de sus otras películas, sin embargo los simbolismos siguen existiendo en algunas escenas. Es el caso de la escena en la que su abuela materna, Jashe, le indica que salga a dar de comer a las palomas al jardín, mientras todos los familiares juegan a las cartas, y Alejandro corta un arbolito con un hacha al grito de ¡A la mierda!, ¡A la mierda!, ¡A la mierda!, dejando patente que trata de cortar el tronco de su *árbol* genealógico. Los que han leído sus libros, en especial *Metagenealogía*, hallarán aquí el inicio de todo un segundo nivel de lectura en el visionado de lo que queda por ver en el film. En este punto cabe añadir que todo lo que aparece en la película ocurrió realmente, nada fue inventado, según el director, que reconstruye su propia vida pasándola por el tamiz de la psicomagia, como forma en este caso de auto terapia.

Gracias a un beso de su amigo Ricardo, homosexual que le dará alojamiento en casa de unas amigas y lo liberará de su familia, introduciéndolo en los ambientes artísticos de Santiago, Alejandro (Adán Jodorowsky, conocido como músico como Adanowsky) descubrirá por fin que, en contra de lo que decía su padre, se puede ser poeta y artista, ser un alma sensible, y no ser gay. A partir del minuto veintiséis del

---

<sup>4</sup> Episode 10 - Movies to Change the World, 1969-1979: Radical Directors in the 70s [Películas que cambiaron el mundo, 1969-1979: Directores radicales en los años setenta.]



metraje la película da un salto cronológico. Lo que veremos durante las próximas una hora y cuarenta minutos serán las andanzas poéticas de Alejandro en el Santiago de finales de los años cuarenta y los primeros años cincuenta, cuando la capital chilena era un foco creativo de primer orden en Latinoamérica, sólo igualado en esos años por Ciudad de México y Buenos Aires. Chile es tierra de poetas, es bien sabido, mucho más allá de Huidobro, Gabriela Mistral o Neruda (a este último, los de la llamada Generación de 1950 lo detestaban). Para ellos el modelo a seguir es el anti poeta, Nicanor Parra (Felipe Ríos), de quien aprende no tanto una forma de escribir como de sentir, de estar en el mundo poéticamente. Aparecen entonces en escena las dos personas que más influyeron en el joven Jodorowsky hasta sus partidas a París en 1953, el poeta Enrique Lihn (bien interpretado por el escritor argentino y terapeuta Leandro Taub), su amigo más íntimo y leal, y la mítica poetisa Stella Díaz Varín (vigorosamente encarnada en la soprano chilena Pamela Flores). Lo poético hace entonces acto de presencia. Las secuencias en la casa de las hermanas Cereceda sirven para demostrarnos cómo en Chile se adelantaron al *happening* y a la *performance*, siendo además, aquellos actos efímeros artístico-poéticos un antecedente del Grupo Pánico, formado en París en 1962. Los actos poéticos se suceden. Incluso los surrealistas, tales como romper un piano a martillazos o caminar siempre en línea recta atravesando automóviles o viviendas, sin importar los obstáculos. La puesta en escena adquiere un tono misterioso y cautivador, ayudado por una excelente iluminación en claroscuros en las escenas nocturnas en el modernista café Iris, en donde conocemos a Stella, pelo rojo, blusa y falda verdes, abrigo de pieles, botas altas, pechos enormes, andares desafiantes: ¡Ustedes son... nada!, exclama la primera vez que accede al café y Alejandro la contempla desde la barra tomando una cerveza (barra que recuerda a la de *The Sinning / El resplandor*, de Kubrick, y a algunas escenas iluminadas de modo similar por David Lynch en *Terciopelo azul / Blue Velvet*). La cámara se mueve aquí con una elegancia magistral, combinando panorámicas laterales con *travellings* de avance y otros de retroceso, planos generales y planos medios, planos cortos y primeros planos, un alarde de puesta en escena, como venimos diciendo. Tras sucesivos encuentros tiene lugar la primera experiencia sexual, filmada con valentía y delicadeza, en difícil combinación: al atrevimiento de los desnudos y el acto erótico potentísimo se une una mirada dulce, nostálgica, casi sentimental, reforzada por el brillante tema central compuesto por Adán Jodorowsky, el mismo que se repetía en *La danza de la realidad* y que su usó en sus *trailers* publicitarios. El momento previo al acto sexual es deslumbrante, cuando, dentro de la habitación de la pensión Amanacer, Stella se desnuda y Alejandro lleva una venda negra en los ojos, la poetisa va desprendiéndose de la ropa y se tumba en la cama, mostrándonos su cuerpo desnudo y de espaldas, una pierna derecha pintada de los colores del arcoíris, la espalda adornada con siete calaveras negras tatuadas, deslizándose por su columna vertebral, los cabellos rojos colgándole por los hombros, ella mirándose en un espejo oval que nos permite, pese a estar de espaldas, ver sus grandes senos y su rostro profundo. La composición es de gran expresividad, poética y pictórica, una venus jodorowskiana que sorprendería a un Velázquez, un Tiziano, un Goya. Alejandro se acerca y, a ciegas, palpa el cuerpo desnudo de su venus, lo acaricia, lo recorre, lo cabalga hasta poseerla desde atrás. Es sin duda la secuencia más erótica de su filmografía. La siguiente secuencia (minuto 47) se inicia bruscamente con Sara, la madre de Alejandro, cantando. Al estar ambos personajes interpretados por la misma persona, Pamela Flores, de cuerpo tan rotundo y presencia magnética, el conflicto psicoanalítico está servido. Durante un paseo nocturno Stella le pregunta a Alejandro, cada vez más seguro de sí mismo como hombre-poeta-artista, qué es la poesía, a lo que él le responde: “La poesía es el excremento luminoso de un sapo que se tragó a una

luciérnaga.” Stella le replica: “Sapo. Yo soy una luciérnaga demasiado grande para tu boca.” Alejandro añade: “No necesito tragarte. Eres mi alma.” Se suceden secuencias impactantes, todas transcurren durante la noche, en el café Iris, el bar gay El Loro mudo, la Avenida de las Delicias y, por supuesto, en el Taller de Escultura de la casa de las Cereceda. La secuencia en la que la joven rubia Luz, vestida de blanco, accede al estudio de su novio, el pintor francés Andre (encarnado por el gran poeta sirio Adonis) con Alejandro, guarda una magia especial, reforzada por la música delicada, la iluminación tenue y las voces en *off*. Alejandro recupera aquí la idea vanguardista de tu primera trilogía mexicana: los actores hablan entre ellos telepáticamente, escuchamos sus diálogos, en este caso en francés y español, pero sus labios permanecen inmóviles. La generosidad del anciano pintor galo, que marcha a París, les permitirá tener su propio espacio artístico, que el artista les ha regalado a los jóvenes creadores. Como símbolo del acceso a ese nuevo espacio, Andre entrega a Alejandro una enorme llave de hierro que abre las puertas del Taller. Será allí, entre sesiones de poesía, títeres y fiestas multitudinarias donde Alejandro escuche por primera vez a Enrique Lihn recitar un poema: “Si la vida no es más que una locura / lo que importan son los sueños y el delirio / Así es mi poesía: oscuridad vidente. / Soy mi propia ausencia debajo de un espejo roto.” (Secuencia 64) Al día siguiente Alejandro irá a verlo a su piso en el barrio de La Providencia. Las paredes están todas escritas con versos, múltiples papeles pegados a ellas llevan escritos los poemas de Lihn, un hombre que nació y vivió exclusivamente para la poesía. Por una emisión de radio que habla del inicio de la Guerra Fría sabemos que estamos en el año 1948. Es aquí cuando los efímeros de Lihn y Jodorowsky cobran protagonismo y como se dan a conocer ante la sociedad artística de Santiago. A los actos surrealistas callejeros se une el escándalo mayúsculo en el salón principal de la Sociedad de Poetas. Lihn y Jodorowsky recitan a dúo un poema ante los socios poetas, que es un ataque y una provocación abierta. A dúo exclaman: “¡Miserables Prometeos, palabras perfumadas, conceptos depilados, corazones de azúcar, culos fragantes, plumas blandas, caed del alma anémica y sin bolas, a la intensa carne, a la madre carne, a la puta carne!” De los estuches de violines que habían traído extraen trozos de carne roja y se la lanzan al Presidente y al resto de socios escritores. La furia se extienden y el dúo de jóvenes poetas escapa del salón.

Pasan los días y las noches. El grupo de nuevos adeptos crece y tras un acto poético nocturno frente a un edificio de aspecto oficial y estilo neoclásico, acceden a la casa de María Lefevre (Carolyn Carlson), una mística lectora de tarot. Paréntesis. Carolyn Carlson (Oakland, California, 1943) no necesita presentación, pues es, desde hace años, la bailarina y coreógrafa de danza contemporánea más importante del mundo. Afincada en París desde hace décadas, es buena amiga de Jodorowsky y su inclusión en el film como tarotista le da un halo de misterioso simbolismo a la obra, haciéndola crecer y enriquecer en capas de profundidad expresiva. Entramos en la que, a mi juicio, constituye la mejor secuencia de la película (1 hora, 19 mins.) y una de las escenas más bellas y poéticas del cine reciente. Todo encaja con fluidez y maestría. La música de cuerdas, clasicistas y *new age* a un tiempo –me retrotrae a las mejores composiciones instrumentales de Michael Hoppé de los ochenta y noventa, en especial a su álbum *Afterglow* (1999)–, se une a una fotografía cálida, de cromatismo amarillo que se mixtura pictóricamente con el color verde que porta María Lefevre, tan verde como las plantas que pueblan la pared junto a otra pared pintada de verde frente a una fuente de piedra poblada de verdes plantas colgantes, el verde de la colcha y los colchones de una cama verde (recordemos a Lorca y su “verde que te quiero verde”), en donde un joven desnudo descansa con un pañuelo blanco en la cabeza. El resto de personas acceden a gatas a la habitación, mientras la tarotista le muestra las enormes cartas –

tamaño folio— a Alejandro. La escena es una arriesgada y compleja metáfora sobre la pérdida de la inocencia y la voluntad creadora del artista. Las explicaciones mediante palabras, por parte del joven desnudo con el pene diminuto apuntando al techo, incluso sobran. La polisemia de las imágenes habla por sí misma. La originalidad de la secuencia radica en que María Lefevre ya no habla sino que explica el simbolismo de las cartas elegidas, tales como el ‘diablo’ o la ‘estrella’, mediante su lenguaje corporal, expresándose únicamente con su cuerpo. El trabajo como actriz de Carolyn Carlson aquí roza lo sublime. Adán Jodorowsky como actor está también en su mejor momento. Todos inician una danza, girando en círculos. Se oye la música del agua. Aparece el Alejandro viejo que abraza al Alejandro que fue y le dice o se dice a sí mismo: “Yo soy el que tú serás, o tú fuiste el que yo fui. Te entregaste a la poesía y no lo lamento.” Alejandro joven: ¿Qué lograré? Alejandro viejo: Aprenderás a morir con felicidad. Alejandro joven: Tengo miedo de morir. Alejandro viejo: Tienes miedo de vivir. Alejandro joven: Tienes miedo de defraudar a los demás. Alejandro viejo: No eres culpable por vivir como tú eres, serías culpable si vivieras como los otros quieren que tú vivas. Alejandro joven: ¿Cuál es el sentido de la vida? Alejandro viejo: La vida... El cerebro hace preguntas, el corazón da respuestas. La vida no tiene sentido, hay que vivirla... ¡Vive! ¡Vive! ¡Viveeee!”

Aquí llegamos al núcleo central del actual pensamiento jodorowskiano, al meollo artístico de lo que llama su *ser esencial*. Cuando comparamos *Poesía sin fin* con otros largometrajes suyos de los años sesenta, setenta y ochenta, comprendemos que Jodorowsky en tanto que cineasta ha abandonado la búsqueda religiosa mediante la mística y el simbolismo persistente, que era lo que dotaba de originalidad a aquellas obras: su sincretismo religioso-cultural, para dar paso a una búsqueda artística y vital, sin por ello abandonar la espiritualidad pero dándole un nuevo enfoque, más poético que nunca. Al contraponer al Jodorowsky que es con el que fue o recuerda haber sido, pues la memoria es una reconstrucción de lo pretérito y no su plasmación, el artista nos está abriendo su alma, se desnuda ante el público sin pedir nada a cambio. Lo que das, te lo das, lo que no das te lo quitas, es una de sus frases preferidas. El Jodorowsky octogenario entiende hoy el arte del cine no como un arte de combate para transformar al público, tarea tan titánica como quijotesca, sino como un arte que es terapéutico para los demás y para uno mismo al tiempo que es un ejercicio de generosidad espiritual ante un mundo corrompido por el consumismo y la acumulación absurda y obscena de objetos materiales.

Cambio de tercio ahora para exponer una pequeña reflexión, que me brota al pensamiento al valorar la calidad fotográfica-cromática de la película. Uno de los cometidos del historiador de cine respecto del crítico es que debe conocer de primera mano las obras y personas objeto de análisis, citando siempre que se pueda fuentes primarias. El crítico de cine, en cambio, debido al medio y a la urgencia, no puede ni suele cotejar lo que escribe, por eso sus críticas son impresionistas. Recuerdo críticas que alababan la secuencia de cuadrigas de *Ben-Hur* (1959), como lo mejor que había rodado el gran William Wyler. Años después se supo que aquella magnífica secuencia había sido dirigida íntegramente por el director de la segunda unidad, Yakima Canutt. Aclaro esto porque en no pocas ocasiones los críticos atribuyen un hallazgo audiovisual a un director cuando en realidad corresponde al director de fotografía y viceversa. Por eso hay que conocer muy bien todo el proceso de realización de un film, y cuando digo todo no me refiero únicamente a la escritura, rodaje y montaje, sino a toda la postproducción final. La postproducción digital, que se viene empleando desde hace

veinte años ha convertido al tradicional etalonaje fotoquímico, que igualaba el color, contraste y luminosidad de todos los planos de una misma secuencia, en una parte creativa más del film. El etalonaje digital ha abierto nuevas posibilidades creativas a los directores, impensables hasta hace poco. Así, un director puede corregir errores o desacuerdos con la iluminación del director de fotografía. Cuando viajé a París y asistí a la proyección especial de *Poesía sin fin* en el Auditorio del Museo del Louvre (con lleno total y en donde estaba parte de la intelectualidad parisina), me maravillé con el trabajo lumínico, con el uso expresivo del color, algo en lo que Alejandro siempre ha puesto mucho empeño. Atribuí casi todos los méritos a Christopher Doyle, *cinematographer* de fama mundial a raíz de sus excepcionales trabajos con Wong Kar-wai –*In the Mood for Love*, *2046*, etc.– y otros cineastas de primer nivel, considerado uno de los cinco o seis mejores directores de fotografía del siglo XXI. Caí en un error. Al día siguiente, en una entrañable comida con Alejandro y Pascale, me explicaron que no habían quedado contentos con el trabajo con el color y la luz de Doyle, que no daba su brazo a torcer. Como resultado, Jodorowsky y su mujer retocaron plano a plano multitud de objetos, prendas, cuerpos, paisajes y decorados del film, coloreándolo según el criterio del director.<sup>5</sup> El etalonaje digital funciona entonces como una nueva herramienta expresiva del artista en el que el director-montador usa la tecnología digital de manera análoga a cómo un pintor colorea o retoca un cuadro. El resultado de este nuevo etalonaje digital es extraordinario y confirma la sintonía artística del matrimonio. Una compenetración que es patente en su obra plástica expuesta en galerías parisinas, pinturas en las que Alejandro realiza el dibujo y Pascale lo colorea, firmando cada obra conjuntamente con el nombre artístico que fusiona ambos nombres. Pascalejandro.

La calidad de *Poesía sin fin* no es sólo en su contenido, poético y por tanto algo literario, algo lógico en un director-escritor, sino en su forma expositiva, en su calidad audiovisual. La iluminación y el cromatismo, la precisión en los encuadres y los movimientos de la cámara, unidos a un correcto montaje interno de los planos –tan sólo detecté un leve error en un plano cuyo récord es mejorable– se ven potenciados por un elaborado montaje sonoro (algo que Alejandro siempre ha trabajado excepcionalmente bien y que detallo en mi tesis sobre su cine) y el inteligente uso de la música para acentuar los sentimientos de los personajes y las sensaciones empáticas del espectador. La música de *Poesía sin fin* es de una calidad similar a la de *La danza de la realidad*, ambas compuestas por Adán Jodorowsky como dijimos, pero su uso en el montaje sonoro es incluso más preciso, más adecuado al tono dramático de cada escena, siendo por tanto todavía mejor. Añadiremos que hay una secuencia en la que se incorpora la misma música circense que suena en las escenas de pantomima de *El topo*.

Sobre la calidad dramática de la obra, destacamos la fuerza extraordinaria que contienen las escenas entre Alejandro y la enana apodada Peque nita (Julia Avendaño, valiente actriz amateur), tanto la del puente en donde el poeta la coge suspendi ndola en el vacío sobre el río Mapocho (1 hora y 26 min.), como las de su apartamento pintado de paredes

---

<sup>5</sup> Es evidente que el cine digital no es sinónimo de un nuevo lenguaje cinematográfico, aunque desde hace veinte años las nuevas tecnologías digitales conviven con el viejo soporte fotoquímico. Pero es igualmente evidente que la sustitución del soporte fotoquímico por el digital ha possibilitado la creación de nuevos ejercicios de estilo y la germinación de semillas de nuevos *estilemas* y sintaxis de la modernidad. Como indica Esteve Riambau “En el cine rodado en soporte fotoquímico la cámara captura el mundo y lo transforma en imagen. Esa naturaleza lo situaba más cerca de las artes del registro que de las de la representación. En cambio ‘los efectos visuales digitales proporcionan a las artes del registro el poder y la expresividad de las artes de la representación visual.’ (McLean, 16)”, Riambau, E. (2011), *Hollywood en la era digital*, Ediciones Cátedra, Madrid, pág. 15.

rojas. Con el acto del puente Alejandro le quitó a Pequeñita sus impulsos suicidas, insuflándole de nuevo el amor por la vida. Ella se lo agradecerá ofreciéndole su sexo. Las escenas sexuales pueden molestar a los espectadores más conservadores o convencionales, en especial porque muestran la menstruación real de la actriz (único elemento que no figuraba en el guion) y porque Enanita era la novia de Enrique. Todo ello carga de densidad dramática el film, creando un conflicto entre la amistad de ambos poetas, preso Lihn del alcohol e incluso del delirium tremens. En este tramo de la narración Pequeñita toma el protagonismo del film, desplazando al propio Alejandro, tanto en las secuencias de electrochoque en el psiquiátrico como las que mantiene con el enano Paco en el café Iris –Yo soy pequeño, tú eres pequeña, juntos podemos crecer, le dice metafóricamente el enano a la enana–, demostrando el director su cariño hacia los seres diferentes, anormales o desplazados por la cruel sociedad circundante.

El colorido carnaval en la calle, la honesta despedida con Nicanor Parra en la escuela de ingeniería, las escenas en el café de los tangos..., son de gran belleza, aunque hacen que el film pierda algo de vuelo, acaso le hacen perder cierto fuelle. Sin embargo, son el preludio al final tan intenso, el del muelle en donde Jaime va a buscar a Alejandro para impedir que su único hijo se vaya a París para siempre. En pleno ejercicio de psicomagia, el director modifica lo que ocurrió realmente y, en la dura pelea entre padre e hijo (en donde Brontis y Adán están bien potentes de carga dramática), se aparece el Alejandro viejo que les une para que hagan las paces. Alejandro construye así en la ficción su propia realidad, transformándola, perdonando a su padre, con la voz del Alejandro viejo que le habla al padre perdido a través de los tiempos, logrando que el cine elimine las dimensiones de pasado y presente: “Te perdono Jaime. Tú me diste la fuerza de soportar un mundo que ya hace mucho tiempo perdió la poesía.”; dirigiéndose al mismo tiempo al hijo incomprendido –acaso también incomprendible– que para sus progenitores debió ser. “Gracias a tu crueldad pude comprender la compasión, y entonces, padre mío, te compadecí.”

El final, tan poético y semejante como el de su film-hermano, concluye en el mar, sobre el mismo barquito violeta con la silueta de un esqueleto al timón y Alejandro en la popa mirando a tierra (a sus padres y a nosotros, espectadores), con un fundido a blanco que es pura luz: el más allá, ¿dios?, nuestras almas, lo inefable o lo que cada espectador quiera imaginar. Arte libre, arte en libertad pensado sólo para espectadores que aspiren a esa misma libertad, artística y vital.

*97. Exterior, En el mar. Día.*

*En una lancha a motor, de color violeta, conducida por un esqueleto, Alejandro se va alejando. Detrás de él, como su sombra, está Alejandro Viejo. Jaime, desde el muelle, los mira. Sara, con modestia, se acerca a él. Ambos, abrazados, se van disolviéndose poco a poco.*

*VOZ DE ALEJANDRO VIEJO Y ALEJANDRO (En dúo):*

*He aprendido a amar,  
he aprendido a crear,  
he aprendido a vivir,*

*Atravesando el encanto de las formas,  
escucho el llanto del mundo.  
Todos los caminos Son mi camino.*

FIN

## Recepción crítica de *Poesía sin fin*.

Desde tu apoteósico preestreno en Cannes, se sucedieron críticas muy elogiosas, algunas extraordinarias, en la prensa internacional especializada, en especial en la norteamericana. Periodistas y críticos de cine provenientes de Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Alemania, Italia, Japón y toda Latinoamérica, escribieron entusiastas reseñas y comentarios bien generosos con el film. En la centenaria revista *Variety* (fundada en Nueva York en 1903 pero con sede en Los Ángeles desde 1933), Owen Gleiberman escribió una de las críticas más elogiosas, en su artículo “Film Review: ‘Endless Poetry’” (14 de mayo de 2016), indicando que era “el film más accesible que Jodorowsky había hecho y probablemente sea el mejor.” En su texto da en el clavo cuando afirma: “Make no mistake: ‘Endless Poetry’ is still very much a Jodorowsky film, dotted with his trademark phantasmagorical conceits, which are like candified bursts of comic-book magic realism. Yet more than any previous Jodorowsky opus, it’s also a work of disciplined and touching emotional resonance. With the proper handling, it could be his first movie to truly hook the art-house audience.” En *The Hollywood Reporter* el crítico Boyd van Hoeij se movía en similar recepción extraordinariamente positiva en su artículo “‘Endless Poetry’ (‘Poesía sin fin’): Cannes Review” (14 de mayo de 2016) en donde concluía su artículo con estas certeras palabras: “Un festín para los sentidos (...) Jodorowsky sigue yendo más allá en la pregunta sobre quién es y cómo la poesía está inextricablemente relacionada con la manera en la que él experimenta el mundo.” Cito in extenso: “But most importantly Jodorowsky keeps circling back to the question of who he is and how poetry is inextricably linked with how he experiences the world. The most gorgeous example of this comes in the final confrontation with his father, with Alejandro symbolically shaving his father’s head and insightfully stating that “by not loving me you revealed to me/that love is all-important”. Ed Frankl en *The Film Stage* (24 de mayo de 2016) nos dejó una semana más tarde una buena crítica en “‘Endless Poetry’: Cannes Review”, en especial cuando afirma que “The final sequences about loss, and art as a “cure” (in Jodorowsky’s own words) are heart-wrenchingly powerful.” aunque aventura una influencia de Almodóvar en Jodorowsky que no logro apreciar y, además, reincide en la eterna impronta felliniana. Jodorowsky siempre se ha quejado, con razón, de que siempre que sale un enano, un obeso o un tullido en su cine se dice que copia a Fellini o incluso a Tod Browning –algo, por lo demás, extensible a más autores– y considero que eso es simplificar demasiado. Sería como afirmar que se copia a John Ford cada vez que alguien filma a un hombre a caballo.

Son algunos ejemplos críticos, hay muchos más, a saber: Allan Hunter (*Screen International / Screendaily*), Nikola Grozdanovic (*The Playlist*), Craig Skinner (*Flickreel*), Jonn Bennet (*A Movie Waffler*), Zornitsa Staneva (*PopOptiq*), Martin Kudlac (*Screen Anarchy*), y fuera de la lengua inglesa, Cédric Lépine (*Mediapart*, en francés), Chris Hurby (*Écran Large*, en francés) Beatrice Behn (*Kino Zeit*, en alemán), Till Kadritzke (*Critic*, alemán), Daria Pomponio (Quinlan, italiano), Sergio Sozzo (sentieriselvaggi.it, en italiano), Álex Vicente (*El País*: “Con una mezcla de realidad dramatizada, surrealismo lírico y esoterismo sin charlatanería, *Poesía sin fin* describe el encuentro con la poesía del artista adolescente.”), África Sandonís (*El espectador imaginario*), numerosas reseñas en la prensa latinoamericana –especialmente la mexicana, chilena y argentina–, etcétera, etcétera. En agosto de 2016 *Poesía sin fin* fue

proyectada en el prestigioso Festival de Locarno (Suiza), en donde Jodorowsky, ovacionado por crítica y público, recibió el Pardo de Honor como galardón al conjunto de su carrera. Tuvo gran eco en la prensa, Internet y redes sociales. Dentro de las revistas de cine españolas, me permito citar íntegra la precisa crítica de Javier H. Estrada en *Caimán-Cuadernos de cine* (revista que durante sus primeros años fue *Cahiers du Cinéma-España*) por su honestidad intelectual y su capacidad de síntesis y de comprensión de la obra (algo nada fácil con la cantidad de películas que se deben ver en un festival y el poco tiempo de reflexión disponible para escribir con el necesario rigor):

Jodorowsky retoma el recorrido por su propia vida que comenzó con su anterior film, *La danza de la realidad* (2013). Si aquella era una obra sugestiva y original aunque también exasperante, *Poesía sin fin* se queda solo con las virtudes de la primera entrega, añadiendo todavía más dosis de imaginación. El film arranca con la definitiva revelación poética de Jodorowsky, la ruptura del yugo paterno para entregarse incondicionalmente a la creación artística. El relato de esa juventud se plasma a base de apoteósicos retazos de vida, descubrimientos constantes de lugares de un atractivo sórdido, personas adorables en su excentricidad ilimitada, disciplinas artísticas delirantes. El film reivindica con entusiasmo el desafío a los destinos marcados y la apuesta por las vocaciones, aunque sean extravagantes y arriesgadas. *Poesía sin fin* es una película de ego desmedido, sin duda, pero el cineasta consigue que su persona no se apodere de la obra. A diferencia de su anterior film, su presencia aparece únicamente en momentos puntuales, siempre para acompañar a su yo de la juventud, apuntando alguna reflexión poética sobre el devenir que le espera. Una existencia apasionante que debía ser contada y que sólo el genio que la ha vivido podría resucitarla conservando su esencia. Jodorowsky demuestra que la memoria no puede existir sin imaginación.

Se podría añadir más, pero sería innecesario. A finales de 2013 entrevisté a Jodorowsky en el Hotel de las Letras. De aquella entrevista, para mí memorable, rescato su frase más poética: “La belleza es el resplandor de la verdad.”

Cuando un film es tan bueno que habla por sí sólo, sobran las palabras. La obra de arte, ajena a los análisis externos, se sustenta sola.

Diego Moldes,  
Madrid e Isla de La Toja (Pontevedra), verano de 2016.

\*\*\*\*\*

Diego Moldes (Pontevedra, 1977) es escritor, historiador de cine y profesor universitario. Es autor de diez libros y coautor de 18 libros más, entre ellos el libro *Alejandro Jodorowsky* (Cátedra, Madrid, 2012), escrito a partir de su tesis doctoral *La imaginación simbólica en la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky* (2010), dirigida por José Luis Sánchez Noriega, calificada con Sobresaliente cum laude, en un tribunal presidido por Darío Villanueva (director de la RAE). Es amigo cercano de Alejandro Jodorowsky desde el año 2006, presentó junto a él en Madrid su antología poética completa, *Poesía sin fin* (Huacanamó, Barcelona, 2009), organizó el primer ciclo completo de todo el cine de Jodorowsky en la Filmoteca Española (2011), que ambos presentaron juntos en el cine Doré con la proyección de *The Holy Mountain*. En 2014 presentaron en España *La danza de la realidad*, en el madrileño cine Palafox, tras cuya proyección mantuvieron un animado coloquio cinematográfico. Moldes ha entrevistado a Alejandro en varias ocasiones, entre las que destaca una [Entrevista retrospectiva a Jodorowsky](#) realizada en noviembre de 2013, considerada una de las más completas, y que ha tenido más de 158.000 visionados en Youtube.