

Papirando 12

Presenta

De Película

Una producción de: "La Nave Fue y Volvió"

ESCRIBEN

Ainhoa Barcena Escarti - Sensaciones de una calurosa noche de verano (Pág. 3)

Francisco Enríquez Muñoz - Cine de Zombis (Pág.4) / Cine Giallo (Pág. 7) / Cine Gore (Pág. 8) / Cine Slasher (Pág. 12) / Cine Snuff (Pág. 17) / Claves para entender el cine porno (Pág. 19)

Marcelo Gustavo Fernandez Fariás - Reseña de Michelito [La Leyenda Verdadera] (Pág. 27)

Rolando Revagliatti - Sofía & Marcello (Pág. 27) / "Caravaggio" (Pág. 27) / Procedimiento para mentar a cuatro rubias del cine (Pág. 28) / "Vértigo" (Pág. 28)

Daniel De Culla - Lady Gaga De Cine (Pág. 28)

Rubén Martín - Cosas de Sofía y Totó (Pág. 30)

Pilar Ugarte Muñoz - Recuerdos de Celuloide (Pág. 31)

Aldo Enrici - Aquella mujer de película (Pág. 32)

Recomendaciones: Cinefania (Pág. 38)

Yunieski Betancourt Dipotet - Hollywood - (Pág. 38)

Herbert Poll Gutiérrez - ¡Hasta cuando! - (Pág. 39)

Marcos Polero - Danza Ritual - (Pág. 40)

ILUSTRAN

© C. Pablo Lorenzo - Tapa

M. C. Carper - Páginas 3, 4, 6, 10, 13, 17, 25, 39



© C. Pablo Lorenzo

A modo de editorial

Para aquellos que gustan del cine, o quienes viven la vida como si fuera una película, va este número 12 de Papirando que resultó ser casi un paseo por algunos géneros. Con más artículos de difusión, casi una guía de supervivencia si usted se encuentra dentro de alguno de los géneros filmográficos que da cuenta la publicación.

Cuentos con formato de corto, pura imagen hecha palabra. Planteamientos filosóficos. Algunas ilustraciones del genial M. C. Harper. Recomendaciones. Una buena mezcla para sentarse en ese sillón que ya tiene la forma de su cuerpo, con una cerveza y un bocadito en la otra mano y leer sin prisa, deteniéndose en lo que pueda resultarle interesante, porque así son las revistas, se pasan las páginas hasta que damos con aquello que nos llama la atención. En fin, una publicación digital llena de buenas intenciones que espera aportar algo por la literatura y la difusión de autores que tienen algo que decir.

El **Especial de Escritores Destacados** pertenece a Francisco Enríquez Muñoz, el tercero ya, y promete generar polémica por lo fuerte de su contenido, no bajar si es menor de 18 años o si el material erótico fuerte le resulta sensible. El que avisa no es traidor.

El próximo número (13) que aparecerá en Diciembre será un **ANUARIO**, con material enviado por los colaboradores que fue quedando en archivos, y que por no pertenecer a la temática fue guardado y ahora saldrá a la luz, mucho texto poca imagen, literatura pura, sin intermedios. Recuerden que si quieren enviar material deben hacerlo antes del 1° de Noviembre de 2010 que será la fecha de cierre, al mail de costumbre lorenzopablo10@yahoo.com.ar

- Para recibir la Revista Papirando en formato PDF enviar al mail de contacto solo la palabra **SUSCRIBIR**. Tenga en cuenta que puede ocupar espacio en su correo.
- Si no desea recibir más esta información enviar la palabra **REMOVED**.

Se abrirá una sección de crítica literaria, si desean enviar sus libros para que aparezcan criticados en la revista, favor de enviarlos en cualquiera de sus formatos a: **C. Pablo Lorenzo - Biblioteca popular Municipal Sofía Vici de Cepernic, C/ Costa Rica y Bella Vista S/N - 9400 Río Gallegos - Santa Cruz- Argentina - Teléfono 02966 425003 - o al mail de contacto.**

Sensaciones de una calurosa noche de verano

Ainhoa Barcena Escarti



Aquella noche salí de mi casa con una extraña sensación en el cuerpo. Sentía que iba a ser mi última noche. Así que bebí, fume y folle. Justo antes de irme a casa le vi, él no a mí. Tan sólo mirarle me ponía los pelos de punta. La siguiente noche salí con la misma impresión, volví a beber, a fumar y a follar, otra vez estaba allí. La vida seguía su curso cotidiano hasta que llegaba la noche. Cuando hacía salidas nocturnas nuevamente volvía a invadirme el penetrante escalofrío, un sabor a muerte. Bebí, fume, pero esta vez no folle. Su cara de nuevo. Una noche

más se repetía la situación, el extraño ritual. Bebí, fume y le vi. Me miró, y aunque tenía un mal presentimiento se la devolví. Esa noche sí folle, con él. Desde ese momento el olor a muerte no se desprendía de mis sentidos. Supe que aquella historia acabaría mal justo antes de devolverle la mirada. Pero lo hice. Ya no había vuelta atrás. Después de muchas noches con él continuaba sintiendo la muerte alrededor. La vida con él era al límite del riesgo, hasta que llegó la propuesta. No era legal, era peligroso, me daba igual. Me alimentaba de nuestra adrenalina como si se tratara de un manjar divino dotador de vida, me era necesario nutrirme con ello. Era el agua que calmada mi sedienta boca, que pedía más y más. Aquella última noche salí de su casa con la turbadora sensación más aguda que nunca en mi cuerpo, esa era mi última noche. Mientras íbamos en la moto me abraza a él con fuerza en unos minutos se desataría la tragedia que ya paladeaba entre dientes. Un tío enorme nos esperaba con el paquete, yo guardaba la pasta. Sabíamos que no era de fiar, y nada más bajar de la moto cuatro disparos tres para él y uno demasiado acertado para mí. El tío enorme rebusco entre mi ropa y mi sangre para llevarse el dinero. Ya no volveré ni a fumar, ni a beber, ni a follar. Ahora tan solo una densa nada que me envuelve, ahora solamente estoy conmigo. Probando la muerte, que sabe a sangre, que sabe a vomito, que sabe a hiel, que sabe a todo aquello que ya no viviré.

CINE DE ZOMBIS

Francisco Enríquez Muñoz

La palabra “zombi” y su mitología original provienen de las regiones sincréticas de Haití, donde se cultivó una peculiar mezcla de catolicismo y religiones de sudeste africano (cuya antigüedad podría ser de 10, 000 años) con una pizca de magia negra: el vudú (vodun, la palabra que dio origen a “vudú”, significa espíritu). “Zombi” viene de dialectos de África. “Nsombi”, en congoleño, significa “diablo”, y si vamos en busca de términos parecidos, encontramos en la rama bantú, que se habla en Angola, “zumbi”, equivalente a “fantasma”. El zombi (en ocasiones escrito con la grafía inglesa “zombie”) es, supuestamente, un ser humano (hombre o mujer) hechizado que, por medio de magia negra, rezos católicos y ciertos químicos (en especial pez globo venenoso en polvo), muere y después es resucitado, pero sin alma, la cual queda en poder del brujo, quien convierte al zombi en esclavo. Por extensión, el zombi ha pasado al cine como sinónimo de muerto viviente. En las películas, el zombi (o muerto viviente) se alimenta de la carne de los humanos vivos y a éstos los transforma en pares suyos: zombis hambrientos.

A diferencia de otros monstruos que se metamorfosean a fecha fija (el hombre lobo) o tras ingerir una pócima (mr. Hyde), o que son innegables monstruos pero lo son todo el tiempo y viven, por así decir, instalados en su ser o condición monstruosos sin contradicciones ni cambios, el zombi no es nunca igual a sí mismo: primero se ve y es visto como un enfermo, luego como un muerto, luego como una especie de muerto enfermo, luego como un muerto vivo, más tarde como un muerto vivo hambriento, la cámara lo abandona a su suerte cuando es parte de un montón de muertos vivos hambrientos. Tiene, por tanto, que irse enfrentando a diferentes monstruosidades, irse adaptando a ellas a velocidad vertiginosa, sabedor además de que cada hábito mínimamente adquirido será enseguida parte de su pasado y ya no le servirá de nada. Su lucha es contra su condición y contra su presente, pero también contra su falta de condición última y contra su futuro, siempre más amenazante. Y a partir de un instante sabe, sobre todo, que el proceso no tiene fin. La idea de alguien que vive con hambre indefinidamente es una de las más perversas de la historia de la literatura y el cine, una de las mayores pesadillas: cuando un zombi se adentra en las calles de la ciudad que alguna vez fue suya, lo más grave no son los peligros que ahí le aguardan: lo más grave y desolador es que seguirá viviendo hasta hacerse no sólo más monstruoso, sino inconcebible, y que sin embargo no morirá por no comer, sino que probablemente seguirá existiendo, y no tendrá recuerdos de ello.

El cine de zombis, que es la base del gore, a menudo es encuadrado en la Serie B, porque éstas son cintas realizadas con bajo presupuesto y actores principiantes, no reconocidos o en decadencia.

La genial novela Soy leyenda, de Richard Matheson, influenció a George A. Romero, quien escribió el cuento Anubis, que a su vez habría de convertirse en la película La noche de los muertos vivientes (1968). Ésta, con un presupuesto de 114.000 dólares y rodada en blanco y negro, definió, con su muy particular visión, las características de un buen film de zombis:

A) El fenómeno zombi se convierte con rapidez en una plaga imparable de proporciones bíblicas.

B) Un grupo reducido de personas (entre las que no debe faltar un valiente hombre negro y una bella mujer blanca) se atrincheran en una casa (o en un departamento o en un centro comercial o en una instalación militar).

C) La infantilización de los civiles; éstos suelen ser mantenidos en la ignorancia de las dimensiones reales de la catástrofe y de los riesgos que corren.

D) Nadie controla a los zombis.

E) La única motivación de los zombis es alimentarse con la carne de los humanos vivos.

F) La capacidad de raciocinio de los zombis es muy limitada, aunque a veces ellos pueden utilizar cualquier objeto (un coche, una piedra, una cabeza) como arma.

G) El peligro de los zombis no reside en la inteligencia ni en la velocidad, sino en la cantidad

y en la voracidad.

H) El motivo de la resurrección masiva no es demasiado importante. Es costumbre, incidentalmente, que en las narraciones de redivivos o muertos vivientes sus orígenes se mantengan ambiguos (virus, un experimento militar, un meteorito, magia negra...).

I) Incrustar una bala en la cabeza de un zombi hará que éste deje de moverse. Si no se dispone de armas de fuego, debe despedazarse la cabeza del zombi con el objeto que se tenga más a la mano (cuchillo, machete, martillo, hacha, tijeras, pala, bat de béisbol, taladro, cortadora de césped, sierra, cadenas, hélices de helicóptero, automóvil, etcétera).

J) El fuego resulta ser un magnífico repelente de zombis.

K) Si durante tres o cuatro semanas se imposibilita el suministro alimenticio de un zombi, éste morirá de hambre.

Más por azar que por una cuestión política, Ben (Duane Jones), el héroe (o antihéroe) de La noche de los muertos vivientes (*Night of the living dead*), es negro. Sin embargo, las siguientes películas de Romero se convertirían en claras y ácidas críticas sociales, como lo demostró *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the dead*, 1978), donde una mujer blanca (obvio, la chica bonita y buenota) preguntó por qué los zombis acudían en masa al centro comercial y el héroe (obvio, un hombre negro), con la calma y la sabiduría que caracterizan a todo héroe, respondió que debía ser «porque intentan repetir lo que hacían en su vida diaria cuando estaban vivos». Años más tarde, precisamente en *El día de los muertos* (*Day of the dead*, 1985), el mundo, pues sí, volvió a ser dominado por los zombis y los sobrevivientes (un compacto grupo de civiles y de soldados) se pertrecharon en un búnker militar. Ahí, un científico medio loco hizo experimentos con algunos muertos vivos buscando la forma de domesticarlos (y, claro, todo, a pesar de sus buenas intenciones, le salió perfectamente mal).

Luego llegaron *Tierra de muertos* (*Land of the dead*, 2005), *Diario de muertos* (*Diary of the dead*, 2007) y *Supervivencia de los muertos* (*Survival of the dead*, 2010), pero éstas son, finalmente, tres películas decepcionantes, en las que Romero repitió fórmulas y mostró una lastimosa falta de imaginación. La verdad es que nos debemos quedar sólo con su trilogía clásica (*Night of the living dead*, *Dawn of the dead* y *Day of the dead*); una trilogía que erigió un subgénero cuya base es una toxicidad contagiosa que encamina al humano a convertirse en subhumano, a transformarse en un ser que vive a pesar de estar espiritualmente muerto. *Dawn of the dead* pasó por Europa con gran éxito y se estrenó en España e Italia como *Zombie*, siguiendo esa extraña lógica latinoamericana de la traducción de títulos sin sentido. Y el director italiano Lucio Fulci aprovechó el furor suscitado por la segunda obra de Romero y engendró *Zombie 2* (1979), que, pues sí, es una falsa secuela de *Dawn of the Dead*. He aquí el extraño nacimiento del spaghetti zombie. Años después, en 1988, Fulci decidió realizar *Zombie 3*, pero por aquella época ya circulaba en Italia hasta un *Zombie 6*, una secuela bastarda de la secuela bastarda de *Dawn of the Dead*. Por algún misterioso motivo, Fulci no completó el rodaje de *Zombie 3* y lo suplantó Bruno Mattei, que es un pésimo director. No es de extrañar que Fulci se desmarcara de cualquier responsabilidad sobre *Zombie 3*. Según cuenta la leyenda, parece que intentó en vano que lo borrarán de los créditos. Y con la llegada de *Zombi 3* a la cartelera mundial nos encontramos con que teníamos una *Dawn of the Dead*, dos *Zombie 3* (la de Fulci y otra totalmente underground) y ninguna *Zombie 2* (porque a esta cinta en España y América se le llamó Nueva York bajo el terror de los zombis, donde los espectadores casi tenemos que imaginar a Nueva York: el 80% de la historia transcurre en una isla del Caribe. Por si esto no fuera poco, para evitar problemas legales y de distribución, a esta película se le llamó en Estados Unidos *Zombie Flesh Eaters*). No hay que olvidar que en 1980 arribó a las salas cinematográficas *Le notti erotiche dei morti viventi*, dirigida por Joe D'Amato, donde un empresario compra una remota isla perdida para construir un complejo hotelero. Pero cuando llega a la isla, se encuentra con que los muertos están saliendo de sus tumbas, infestados de gusanos y ansiosos de carne humana. Esta historia es una extraña mezcla de sexo explícito (roza la pornografía en algunas escenas) y gore.

Aunque el spaghetti zombie carecía del trasfondo de crítica social del universo romeriano y, en cambio, contenía absurdos rampantes que llevaban a los zombis al Amazonas, a perdidas islas

del Pacífico y a discotecas donde se bailaba música funk, las aportaciones de Fulci, y de todos los directores italianos en general, al cine de muertos vivientes fueron:

- 1) Los zombis no se atacan entre ellos, salvo que estén peleando por una porción de comida.
- 2) Los zombis frecuentan lugares que les son familiares desde su vida anterior.
- 3) Una persona que ha sido asesinada por los zombis se reanimará en un par de horas, a excepción de que el cerebro haya sido destruido.
- 4) Es necesario destrozales el cerebro a los zombis para acabar definitivamente con su existencia.
- 5) Los zombis son incapaces de hablar. Los que llegan a hablar, lo hacen de manera balbuceante.
- 6) Los zombis se alimentan de carne humana fresca o de muertos recientes.
- 7) Aparentemente, los zombis pueden distinguir la diferencia entre un ser vivo y un camarada muerto-vivo.
- 8) En sus estadios de reanimación inicial, los zombis parecen muy débiles. A medida que el tiempo transcurre, su fuerza va aumentando.

Pero Exterminio (Danny Boyle, 2002), la película que revitalizó el subgénero, presentó por primera vez a veloces muertos vivientes (una afrenta al canon establecido por George A. Romero) capaces de propagar como fuego una infección cuyos orígenes se encontraban en un experimento que consistía en bombardear a un simio con imágenes violentas tomadas de los medios.

Aunque en el film Braindead (Peter Jackson, 1992) se puede ver a una pareja heterosexual de zombis fornicando alegremente e incluso teniendo un hijo, los zombis tienen descompuestos todos los órganos y carecen de los instintos y las necesidades de los humanos vivos (excepto el hambre), así que nunca tienen ganas de cagar ni de dormir ni de copular. De todas formas, un zombi puede “reproducirse” al contagiar su virus.

El zombi refleja la deshumanización de la sociedad, la falta de valores y la masa consumidora en la que nos hemos convertido.

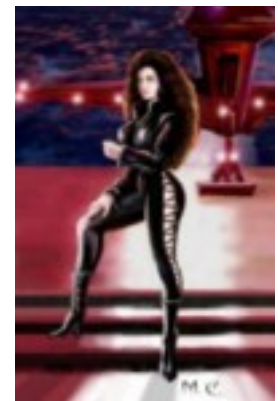
Ficha técnica de cada película que es mencionada en el texto:

- La noche de los muertos vivientes (Night of the living dead, George A. Romero, Estados Unidos, 1968).*
- El amanecer de los muertos (Dawn of the dead, George A. Romero, Estados Unidos, 1978).*
- El día de los muertos (Day of the dead, George A. Romero, Estados Unidos, 1985).*
- Tierra de muertos (Land of the dead, George A. Romero, Estados Unidos, 2005).*
- Diario de muertos (Diary of the dead, George A. Romero, Estados Unidos, 2007).*
- Supervivencia de los muertos (Survival of the dead, George A. Romero, Estados Unidos, 2010).*
- Zombie 2 (Nueva York bajo el terror de los zombis, Zombie Flesh Eaters, Lucio Fulci, Italia, 1979).*
- Zombie 3 (Zombi III, Lucio Fulci/ Bruno Mattei, Italia, 1988).*
- Le notti erotiche dei morti viventi (Sexy Nights of the Living Dead, Las noches eróticas de los muertos vivientes, Joe D'Amato, Italia, 1980).*
- Exterminio (28 Days Later, 28 días después, Danny Boyle, Gran Bretaña, 2002).*
- Braindead (Tu madre se ha comido a mi perro, Peter Jackson, Nueva Zelanda, 1992).*

CINE GIALLO

Francisco Enríquez Muñoz

El *giallo* es un subgénero cinematográfico de origen italiano, derivado del cine negro, donde en una sola película aparecen varias *femmes fatales* (a veces sin ropa de arriba abajo o, al menos, con ropa interior) y un asesino psicópata enmascarado (o con el rostro cubierto) que poco a poco las va matando de una forma bastante imaginativa y sádica. Él siempre lleva guantes negros y jamás usa armas de fuego (aunque para sus lúgubres propósitos sí puede emplear medias femeninas, cuerdas, cordones o, sí, la culata de una pistola). Además, los policías que están envueltos en la historia son mostrados como sujetos ineficaces, que no tienen mucho que ver con la investigación de los crímenes pero, aun así, se adjudican el crédito una vez desenmarañado el caso. En estos filmes, que están basados en los argumentos de una colección de novelas negras cuya portada era amarilla (*giallo* en italiano significa “amarillo”) que publicó a partir de finales de los años 20 y hasta mediados de los 70 la editorial milanesa Mondadori, los directores utilizan su máspreciado cliché narrativo, es decir, dejan en el inconsciente de la heroína (mejor dicho, la mujer que, aunque es bella y joven, no tiene la libidinosidad ni la voluptuosidad de una *femme fatale*) la clave de la identidad del asesino, reforzando de esta manera el suspenso. Dicho enigma invariablemente se resuelve al final (a veces de una manera delirante y tramposa, como el clásico «todo fue un sueño» o como que la misma heroína era el asesino, aunque las complexiones, siluetas, estaturas y voces de uno y otro resultaban para el espectador muy distintas) y cuando la verdad sale a la luz, generalmente en forma de un largo *flashback*, se desata la más visceral de las violencias.



El largometraje *La muchacha que sabía demasiado* (Mario Bava, 1963) es considerado el primer *giallo* del cine, ya que marcó gran parte de las directrices de este subgénero, cuyo mayor esplendor se alcanzó con *El pájaro de las plumas de cristal* (1970), que fue la *opera prima* de Dario Argento, la cual pronto se convirtió en una obra de culto, puesto que su estética visual (colores opacos, azulados, contrastando con colores chillones, rojizos, amarillentos y verdosos, en una misma escena, dramáticos claroscuros, inusuales encuadres, prolongados *travellings*) y su narrativa de montaña rusa (todo el tiempo la trama sube y baja), señaló el camino que debían seguir otros directores, aunque ese camino, a la larga, condujo al *giallo* a repetirse a sí mismo una y otra y otra vez. *Tenebre* (también de Dario Argento, 1982) es, supuestamente, la cinta que cierra el ciclo del *giallo*, pues éste entonces se encontraba en franca decadencia (sobre todo, por falta de calidad y de originalidad). Después, claro, el *giallo* siguió, y aún sigue, viviendo en Italia como expresión cinematográfica, pero *Tenebre* recopila, por así decirlo, las características esenciales del subgénero y sirve como homenaje a éste.

El *giallo* es el precursor y la influencia directa del *slasher*.

CINE GORE - Francisco Enríquez Muñoz

La violencia en las artes es tan vieja como las pinturas prehistóricas. Por su parte, los filmes de terror son vistos por muchos estudiosos serios como una extensión moderna del antiguo sistema de mitos y fábulas. ¿Quién no recuerda aquellos cuentos de hadas donde pululaban brujas caníbales, duendes asquerosos y bestias sanguinarias? Estos relatos malevolentes eran demasiado aterradores y violentos para los niños. Y se supone que debían ser así: una forma de enseñarles que el mundo es un lugar espeluznante, pero que si son valientes y no se rinden pueden llegar a triunfar. Las películas de terror son fantásticas, ridículas, toscas e importantes distorsiones de situaciones reales que no se encuentran al servicio de la represión, sino de la instrucción. Hasta la cinta *gore* más extrema, como por ejemplo *Nekromantik 2*, es un relato de precaución, como una fábula que nos advierte sobre los misterios insondables y las angustias que nos reservan la vida, el coito y la muerte. Desgraciadamente, la censura es casi tan antigua como la violencia. Obras de la literatura universal han sido objeto de ella: *La Odisea*, *Paraíso perdido*, *Alicia en el País de las Maravillas*, y hasta *Charlie y la fábrica de chocolate*, mientras que *Huckleberry Finn* fue vilipendiada por ser «basura apropiada sólo para vagales». Por tanto, no es de sorprenderse que los derechistas y los de cerebro perezoso siempre opten por una salida fácil, pregonando que los filmes de terror son los detonadores de la violencia real, en lugar de echarle un vistazo a la fragmentación de los núcleos familiares, el desempleo y la pobreza incubados en un sistema tan desalmado como el capitalista. Mientras un pueblo siga expiando de culpa a su gobierno para a ésta depositarla en agentes externos (el cine de terror en este caso), habrá pocas oportunidades para comprender el porqué de estas tendencias agresivas.

También es cierto que una sociedad idílica produciría muy poco arte; es la violencia que ejerce el Estado contra el pueblo, las elites contra los marginados, los blancos contra los negros, los hombres contra las mujeres, el neoliberalismo contra las masas miserables, lo que produce la necesidad expresiva de quienes viven el terror y los lleva a convertirlo en guerrilla o en arte. Así, hará arte “bonito” quien no tenga nada que decir, y la estética de lo “feo” (vale decir, de lo violento) es la del terror. ¿Habrá diferencias entre los sueños de un carnicero y los de un poeta?

La carne, el elemento orgánico que define los límites de la figura humana, es un término casi sinónimo de cuerpo; máxime en un arte carnicero como el cine *gore*. El cine *gore* tuvo sus inicios estéticos en el teatro francés *Grand Guinol*, en el cual se intentaban representar sangrientas escenas de matanzas. *Gore* es un vocablo anglosajón que puede traducirse como sustantivo (“sangre espesa”, “sangre cuajada”) o como verbo infinitivo (“penetrar con una lanza u objeto puntiagudo”). La palabra *gore* es empleada para designar un subgénero del cine de terror cuya estética se basa en la mostración explícita, a través de escenas truculentas, de la violencia y sus consecuencias. En este tipo de películas el argumento y la presencia de lo sobrenatural suelen ser un mero pretexto para el despliegue de maquillaje y efectos especiales que simulen todo tipo de carnicerías.

Desde que el hombre es hombre, pocas cosas le han causado tanta fascinación, tanto placer y tanto interés como la humillación, la tortura, la mutilación y el desmembramiento de un semejante. Pocas cosas han marcado más a la historia de la humanidad que las atrocidades literales o simbólicas que han servido como entrenamiento o escarmiento para las masas. Las ejecuciones públicas, los circos, los linchamientos, los deportes y los concursos son algunos ejemplos de los espectáculos que han aterrorizado, angustiado y divertido a chicos y grandes a lo largo de los siglos. En cada uno de esos casos un individuo o un grupo se enfrenta a otro grupo, persona o institución con trágicos resultados para una de las partes. Éste es el material del que están hechos las tragedias, las leyendas heroicas y los mitos nacionales o étnicos. Seguramente así debió de pensar el periodista italiano Gualterio Jacopetti cuando se dio a la tarea de filmar la cinta *Mondo Cane* (*Perro mundo*), un *shockumental* estrenado en 1962 que mostraba una inaudita cantidad de comportamientos bizarros y tabúes (para los occidentales, por supuesto) de distintas partes del mundo (especialmente de

Asia y África) y que causó una mezcla de fascinación, horror y repulsión en el público. A pesar de que este tipo de documentales sensacionalistas ya existía desde los inicios del cine, *Mondo Cane* fue toda una novedad. Aprovechándose del morbo de la gente que había convertido esta película en un verdadero éxito de taquilla en todo el orbe, los productores italianos empezaron a inundar el mercado cinematográfico con cientos de *mondos*, nombre con el que se denominó a este tipo de pseudodocumentales tremendistas con su carga habitual de escenas sexuales explícitas, comportamiento extraño y violencia real (ejecuciones, matanzas de animales y otras diabluras por el estilo).

Pero tremendista es un adjetivo que se queda corto para describir al *mondo* norteamericano de 1979, obra de Conan Le Cilaire, llamado *Faces of Death*, una repulsiva cinta que vino a cambiar radicalmente la manera de realizar *mondos* y que presentaba a un siniestro personaje, el doctor Gross, mostrándonos su colección de imágenes sobre la muerte, resultado de sus investigaciones sobre la misma. Bajo este guango pretexto, acudimos a 92 minutos de escenas de aparatosos accidentes, autopsias, suicidios, matanzas de animales y supuestas muertes capturadas en video, como a un oso cenándose a un individuo o ejecuciones en silla eléctrica (se dice que en Japón la cinta superó en taquilla a ¡*Star Wars!*).

Aunque la mayoría de las escenas son actuadas, éste sería el rumbo a seguir por futuros *mondos*: explotar y regodearse con la muerte de otros seres hasta llegar al paroxismo nihilista. Ejemplo de ello es *Traces of Death*, de 1993, que supera con creces a sus predecesores. Compuesto en su totalidad por escenas reales, este video presenta imágenes tan viles como la de un cerdo quemado vivo con un soplete o chocantes como la revelación harto gráfica de una penectomía, que es la operación de cambio de sexo de hombre a mujer. También se incluye el famosísimo suicidio de R. Budd Dwyer (tesorero del estado de Pennsylvania acusado de fraude, soborno, conspiración y chantaje) y accidentes mortales, fotos amarillistas, autopsias y las ejecuciones de rigor.

Las convenciones del cine *mondo* fueron astutamente adoptadas por el cine de terror, siempre ávido de realidad, bajo la forma del *gore*.

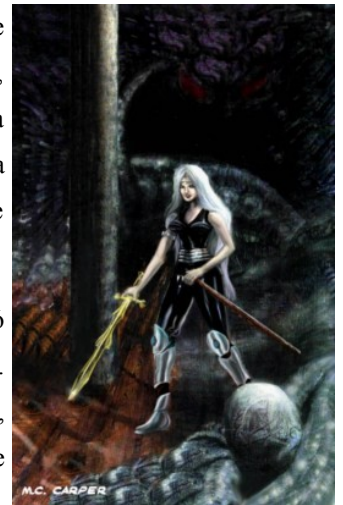
Sí, el *gore*, en sus mejores momentos, se centra en lo visceral y la violencia gráfica. Aquí siempre se intenta demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación. Hay, además, un énfasis en el aspecto visual, estilístico y técnico, incluyendo el hiperactivo trabajo de cámara. El espectáculo violento del *gore* a veces reemplaza cualquier intento de estructura narrativa, ya que la carne humana es la única parte consistente de estas películas. Pero, mientras el cine *slasher* intenta restablecer el orden social y moral mediante el triunfo de las fuerzas del bien sobre el mal, el *gore* ha usado la sangre y la violencia como vehículo de crítica social.

El primer director de cine que utilizó la palabra *gore* para definir a sus películas fue el estadounidense Herschell Gordon Lewis. Desde entonces el cine *gore* ha tratado consciente e inconscientemente de dar un aspecto realista y casi documental a sus obras para impactar al público, engañando a veces hasta a los fanáticos más encallecidos (véanse, para empezar, las leyendas y controversias que rodean a los siete títulos de la serie japonesa *Guinea pig* y al italiano *Holocausto caníbal*, *Cannibal Holocaust*, de Ruggero Deodato).

Si la pornografía se relaciona con el cuerpo desde el momento en que está hecha de sensaciones, también es posible relacionar el *gore* con la carnalidad. El *gore* toca nuestro ano, y de este modo infecta, provoca el desbordamiento de nuestros sentidos a pesar de ser ficción. El *gore* es un cuerpo, como el de los actores porno, aparentemente real. Por ello, ha impulsado el mito del *snuff* y la legitimación de que ese fenómeno existe realmente. Pero basta ver una de esas películas en las que corren litros de sangre para que se nos revele una exageración de la imagen. Se trata, evidentemente, de una teatralización.

El cine *gore* y el cine porno están contruidos como variaciones de lo idéntico y como identidades de muchos diferentes. Ambos dependen, igualmente, de su carácter antimetafísico: no hay nada detrás de ellos, todo su sentido está a flor de piel. La diferencia radical entre estos dos géneros está, precisamente, en lo explícito de cada uno. Porque en el cine porno, “explícito” significa consumir todo lo que puede hacer la carne, mientras que en el cine *gore*, “explícito” significa cometer todo lo que se puede hacer con la carne. En todos los géneros cinematográficos se establecen condiciones de previsibilidad. Uno ya sabe con qué va a encontrarse.

Blood Feast (1968) es considerada la primera cinta *gore*. Pero el primer film que logró popularizar el género fue *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968). Algunas veces el *gore* es tan infantiloides que causa risa, como en *Evil Dead 2* (Sam Raimi, 1987). Este tipo de comedia con elementos *gore* ha sido llamada “*splatstick*” (acrónimo de *splatter* y *slapstick*).



El deseo insano de querer ver más, de romper las puertas de la percepción con la mirada, es la gran ilusión y el gran pecado de nuestros tiempos. En el caso de la hiperviolencia, muchos críticos se refieren a estas cintas como *torture porn* (pornotortura) o *gorno* (acrónimo de “*gore*” y “*porno*”). Las imágenes del *torture porn* convierten al cuerpo en una serie de radiografías: profundización de la mirada en una suerte de inquisición pornográfica. Pareciera que esas imágenes contestan, a su modo, una pregunta lanzada por Jean Baudrillard hace décadas: «¿Por qué quedarse en el desnudo, en lo genital, si lo obsceno es del orden de la representación y no del acto sexual, debe explotar incluso el interior del cuerpo y de las vísceras, quién sabe qué profundo goce de descuartizamiento visual, de mucosas y músculos lisos, puede resultar?».»

Después de la invasión de cine japonés que desató *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) y que se agotó tan rápido como llegó, el cine de terror parecía condenado a las mismas variaciones de viejos clásicos. Las obras de los alumnos más aventajados, *Hostel* (Eli Roth, 2005) y *Saw* (James Wan, 2004), y las secuelas de ambas películas, basaron su éxito más que en la originalidad de la propuesta en la violencia explícita de sus imágenes, dando origen al término *torture porn* (o *gorno*), ya que, en mayor o menor medida, ahí se mezclan la crueldad con matices sexuales. En una escena de *Hostel 2*, por ejemplo, una de las sádicas clientes del lugar cuelga de los tobillos a la coprotagonista, le hace varios cortes en el cuerpo y se da un pegajoso y orgásmico baño de sangre. Por el estilo se encuentran *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005) y los *remakes* de *Halloween* (Rob Zombie, 2007), *La masacre de Texas* (Marcus Nispel, 2003), *Viernes 13* (Marcus Nispel, 2009) y *Pesadilla en la calle del infierno* (*Pesadilla en la calle Elm*, Samuel Bayer, 2010). El género más rentable del cine, vehículo para muchas de las propuestas más atrevidas y subversivas de la historia del celuloide, parecía condenado a la repetición.

Pero un puñado de filmes franceses, novedosos y atractivos (*Martyrs*, Pascal Laugier, 2008; *High Tension*, Alexandre Aja, 2003; *Calvarie*, Fabrice Du Welz, 2004; *Ils*, David Moreau y Xavier Palaud, 2007; *Frontier(s)*, Xavier Gens, 2007; *Ál L'interieur*, Julien Maury y Alexandre Bustillo, 2007), más que delatar un movimiento artístico, señalaron otra cosa más interesante: al tratarse de obras independientes, producto no de una industria sino de una visión personal, a diferencia de la mayoría de ofertas del cine estadounidense y japonés, hicieron que el *torture porn* volviera a ganar fuerza, encontrar nuevos caminos y, sobre todo, consiguiera ser transgresor.

Si la porno es el género cinematográfico que muestra detalladamente escenas de carácter sexual, tan sólo debemos

reemplazar esas escenas por otras de violencia extrema para obtener el *torture porn*. Y, por encima de cualquier explicación que apele a las debilidades o circunstancias de nuestra propia naturaleza a la hora de sentirnos atraídos hacia este tipo de obras, siempre nos sentiremos aliviados de que el *torture porn* sea una ficción. Todo lo que ahí ocurre es falso, irreal.

Curiosamente, *Saw VI* fue la primera película de terror catalogada en España, gracias al Ministerio de Cultura de aquel país, como triple equis por su «apología a la violencia», es decir, la tortura como otra forma de pornografía. Lo cual significa que esa cinta quedó relegada a las salas españolas donde sólo se exhiben largometrajes sexualmente explícitos, para adultos.

Literalmente, la censura es la criminalización por el Estado de ciertas acciones y su difusión. En Estados Unidos, donde la Primera Enmienda de la Constitución dice que «se prohíbe que la legislatura haga una ley que prohíba (sic) la libertad de culto, de expresión, de prensa, de reunión, o de petición», existe (gracias a la cacería de brujas que emprendió el gobierno del estúpido George W. Bush) una lista de prohibiciones, conocida por su acrónimo en inglés CURBFHP, que, sin ser letra escrita, sirve para autocensurar la pornografía local. Esto significa que queda estrictamente prohibido plasmar en pantalla las siguientes situaciones triple equis:

C: *Children involved*. Niños involucrados.

U: *Urination or defecation in conjunction with sex acts*. Orina o defecación en conjunto con actos sexuales.

R: *Rape scenes*. Escenas de violación.

B: *Bestiality*. Bestialismo (zoofilia).

F: *Fist or foot insertion*. Inserción del puño o del pie en la vagina o el ano.

H: *Homicide and dismemberment in conjunction with sex acts*. Homicidio o desmembramiento en conjunto con actos sexuales.

P: *Severe infliction of pain*. Severa inflexión de dolor.

Así es, queridos cinéfilos, por increíble que parezca, la estricta legislación estadounidense prohíbe la combinación de coito explícito y sangre en todas las películas. Rob Rotten, director gringo de cintas gringas triple equis, desafía esta ley en su filme *Porn of the Dead* (*Porno de muertos*, 2007), integrando ambos elementos (la sangre es de utilería, claro) para crear un *gorno* más subversivo y, a la vez, más grotesco. Aquí la *pornstar* Hillary Scott, sin temor al cielo o a la tierra, se masturba con un crucifijo. Mención aparte merece *Death by Orgasm* (2008), la mezcla perfecta de las fantasías sexuales más recurrentes con los clichés del *gore*. Pero la piedra angular del *torture porn* se llama *Zombie Strippers* (2008), en la cual aparece Jenna Jameson (la *pornstar* más famosa y exitosa de todos los tiempos) y Robert Englund (el Freddy Krueger original). Cabe aclarar que en el *torture porn* o *gorno* existe otra categoría: la real (¿qué esperaban, eh?). Esta supuesta realidad, o autenticidad de dichos y actos, (que siempre recurre a más efectos especiales que la ficción) va desde la coprofagia, pasando por múltiples usos sexuales del vómito fresco, hasta el desmembramiento de genitales o de cualquier extremidad (véanse los documentales *Pleasure and Pain*).

CINE SLASHER - Francisco Enríquez Muñoz

El *slasher* (o *splatter*) es un subgénero del *psychokiller* o cine de asesinos psicópatas. Fue llamado despectivamente como «cine de adolescentes muertos» por el crítico Roger Ebert. *Slasher* significa algo así como “acuchillador” (*splatter* significa, literalmente, “salpicadura” y proviene de la onomatopeya *splat*, y, por ello, también puede escribirse *spatter*). Hasta la aparición del *slasher*, el *psychokiller* estaba ligado sobre todo al cine negro y al cine *giallo*, pero el *slasher* incorporó una violencia explícita, casi artística, en el cine de psicópatas.

Tildado de cine hecho para vender palomitas, vilipendiado de misógino e incluso culpado de influenciar conductas como el feminicidio, el *slasher*, tal y como hoy lo conocemos, nació con *Black Christmas* (Bob Clarke, 1974). Éste es un sombrío film antinavidad, ya que nos cuenta que un puñado chicas se dispone a festejar la Nochebuena en la casa de su fraternidad universitaria, pero la celebración se convierte en una traumática pesadilla cuando el teléfono suena y al otro lado de la línea se oye la voz de un psicópata asesino. Como tenía una fotografía magistral, una trama bastante sólida, espléndidas actuaciones y momentos realmente terroríficos (las llamadas telefónicas le ponen a uno la piel erizada), *Black Christmas* causó gran conmoción al pasar por las salas cinematográficas y dibujó los primeros trazos del *slasher*, pero hoy es un largometraje canadiense casi olvidado, arrojado a lugares especializados en cine de serie B (no hay que confundirlo con el simplón *remake* del año 2006 de Glen Morgan). Por eso hoy la mayoría de la gente adicta al cine de terror cree que el *slasher* se originó con *La masacre de Texas* (Tobe Hooper, 1974). Lo cierto es que los trazos del *slasher* fueron redefinidos por títulos como *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Martes 13* (Sean S. Cunningham, 1980), que posteriormente, en la versión de video, se volvió *Viernes 13*, y *Pesadilla en la calle del infierno* (Wes Craven, 1984). La inclusión del factor sobrenatural del asesino psicópata (a partir del molde de Jason Voorhees) permitió generar secuelas hasta la saciedad.

A finales de los 80 había una proliferación de secuelas absurdas y de clones prescindibles de películas *slasher* que pretendían repetir el éxito de sus predecesoras (veamos: *Halloween* tuvo 7 secuelas; *Viernes 13*, 9; *Pesadilla en la calle del infierno*, 7). El *slasher* estaba trillado, quemado y ya no daba ni un centavo en la taquilla. No sólo el público ya estaba aburrido del asesino psicópata que empleaba todo su tiempo en matar salvajemente a jovencitos. Y no sólo el *slasher* empezaba a morir sino todo el cine de terror. Lejos quedaban los tiempos de films como *Alien*, *Evil Dead*, *La cosa*, *Re-Animator*, *La mosca*... Por un motivo u otro el cine de terror había dejado de dar dinero en la taquilla (y también productos de calidad) y se vio relegado a la serie B (y a veces hasta la Z) y a los videoclubs (igual pasó con el *western*, el *mondo*, el XXX, etcétera), que fueron su única salida (mucho más tarde vendría la televisión por cable). Cuando llegaron los 90 ya nadie se acordaba del *slasher* y parecía algo tan muerto como el cine de terror. Pero un día llegó *Scream* (Wes Craven, 1996) y ésta fue la obra que nos legó las tres reglas básicas que

uno debe seguir si es que se quiere sobrevivir en una película *slasher*:

- 1) No tengas relaciones sexuales.
- 2) No consumas alcohol ni drogas.
- 3) Nunca digas «ahora vuelvo».

Muchos consideran que *Scream* hizo renacer al *slasher* de sus cenizas. En realidad, *Scream* no es exactamente una vuelta de tuerca del subgénero, sino más bien es una parodia del mismo. Lo interesante de este largometraje es que los personajes no siguen las ya mencionadas tres reglas básicas para sobrevivir (por ejemplo, la chica virgen pierde la virginidad con su novio y no muere) y esto, finalmente, sirve para dividir el cine de terror de los 80 y el de los 90, al tiempo que funciona para expandir el universo (clichés y estereotipos) del *slasher*. Vendrían dos secuelas más (*Scream 2*, 1997, y *Scream 3*, 2000), pero éstas nos demostraron que la novedad con el tiempo termina por desgastarse.



Todos los filmes de terror (o neo-*slashers* de diseño políticamente correcto, de pseudoterror o de terror infantiloides que tiende a abarcar otros géneros y subgéneros —romance, acción, comedia, drama, etcétera, etcétera—) posteriores a *Scream* (*Sé lo que hiciste el verano pasado*, Jim Gillespie, 1997; *Leyenda urbana*, Jamie Blanks, 1998; *Cherry Falls*, Geoffrey Wright, 2000; *Destino final*, James Wong, 2000; *Jeepers Creepers*, Victor Salva, 2001) vendrían con ese marco autorreferencial (los personajes conocen las reglas para sobrevivir y, además, llega un momento en el que sospechan que los horrores que están viviendo son parte de una película).

En la era post-*scream* no había nuevos antihéroes a la altura de Jason Voorhees o de un Michael Myers, y desde luego no había una sola cinta tan alucinante como la de *Pesadilla en la calle del infierno*. Claro, se intentó crear una nueva mitología (véase el pescador con garfio de *Sé lo que hicieron el verano pasado* o el monstruo de *Jeepers Creepers*), historias más o menos originales (véase *Leyendas urbanas*) y seguir haciendo secuelas para establecer grandes sagas. Pero todo ello se volvió estéril ante los fastidiosos personajes jóvenes (aunque era más que obvio que éstos rebasaban los veinte años de edad, todos pensaban, hablaban y hasta se vestían como si se hubieran quedado perpetuamente instalados en los quince, pero, además, todos querían demostrar que eran chicos *cool*, buenas ondas, alivianados, y que tenían una inteligencia que no les había sido otorgada) y el siempre obligatorio final sorpresivo (que jamás tenía nada de sorprendente) de esas ficciones. Lo que nos ofrecía el *slasher* post-*scream* ya lo habíamos visto antes y en mejores condiciones. Cuando llegó el año 2000 el fenómeno *Scream* ya era un cadáver y, otra vez, ya nadie se arriesgaba a invertir en una obra *slasher*. Lo único que permanecía de éste era el asesinato

psicópata, pero más parecido al doctor Hannibal Lecter, como bien primero lo demostró *Seven* (David Fincher, 1995) y luego la saga de *Sam*.

Así, podemos considerar que las características completas del *slasher* son:

A) Un psicópata que nunca utiliza armas de fuego y que se dedica a matar brutalmente a adolescentes, uno tras otro (lo que los gringos llaman *body count*, “conteo de cuerpos”), que están fuera de la supervisión de un adulto.

B) Los policías y los papás sólo aparecen durante el tiempo suficiente para demostrar su risible ineptitud e incompetencia. El asesino psicópata representa, entre muchas otras cosas, a los adultos preocupados por arrancar de raíz las malas influencias de los jóvenes. Por cierto, antes de encontrar a un adolescente hecho mermelada, el sheriff siempre dice: «Este pueblo ha sufrido mucho, pero llevamos veinte años de paz y no quiero que se extiendan rumores absurdos que puedan asustar a la gente».

C) El psicópata suele ser un hombre que, por lo general, se oculta tras una máscara o un disfraz, aun cuando sus víctimas y las autoridades conozcan su identidad. Casi siempre su pasado suele estar marcado por su propia muerte, hecho que lo convierte en un resucitado multihomicida prácticamente indestructible. Un dato: Jason obtiene su máscara de hockey hasta la película *Viernes 13 III*; en la uno, aparece brevemente como un niño; en la dos, tiene la cabeza tapada con un costal (éste tiene un solo hoyo, exactamente, para el ojo izquierdo); es hasta la tres cuando toma la máscara de hockey que le pertenecía a una de sus víctimas.

D) Es de vital importancia que el disfraz del psicópata se relacione con algún trauma mental.

CI)

E) Los asesinatos son muy “creativos”.

F) El muchacho negro siempre muere y, además, siempre es el primero en morir. Quizá por ser negro. Luego muere el muchacho que se dedica a hacerle bromas estúpidas al grupo y que, generalmente, es aborrecido por las chicas. Y, aunque proporcionen un poco de humor a la terrible situación, es imposible que el *nerd*, el gordo y el que está en silla de ruedas sobrevivan.

G) Cualquier pretexto es válido para que las chicas, amigas o/y rivales de la virgen, queden en bragas o totalmente desnudas.

H) La mayoría de las víctimas están envueltas en noviazgos de alto contenido sexual o en consumo de drogas.

I) A las víctimas les es imposible pedir ayuda.

J) La cuestión aquí no está en quién es el asesino sino en quién sobrevivirá.

K) Los personajes se mueven durante toda la película en un escenario lúgubre (un pueblo aislado, una calle oscura, una cabaña vieja a la orilla de un lago inerte, una carretera solitaria, un motel destartado, una mansión polvorienta, un bosque neblinoso). Y la acción transcurre en cosa de unas horas o en una fecha específica como el *halloween*, el viernes 13, la noche de graduación, el día del amor y de la amistad, la navidad, etcétera. Un dato: aunque todas las películas de la serie *Viernes 13* llevan el mismo título, sólo la uno y la dos se desarrollan en un viernes 13.

L) La chica virgen (a la que también se le llama *final girl*, “última chica”) nunca está sexualmente disponible y evita los vicios (el coito y las drogas) de sus amigas. Ella es la única sobreviviente de la matanza (también ella es conocida por traer mala suerte a sus amigas).

M) La chica virgen derrota al psicópata.

El psicópata surge del corazón de las tinieblas para provocar el esfuerzo, el dominio, el heroísmo. A la virgen le corresponde presentar sus pruebas, dar la medida de sus capacidades y de sus méritos. En numerosos casos el psicópata no es más que la imagen misma de la lujuria, eso que a la virgen le conviene vencer para desarrollar un yo superior. La máscara del psicópata encarna al espíritu que insufla en los adolescentes la persuasión de que van a morir a su condición presente para nacer a su condición de adultos. Toda deformidad del psicópata acarrea una impresión repugnante, pero es un signo de misterio, un lugar para esconder cosas muy preciadas, que exigen el esfuerzo de la virgen para ser ganadas. La deformidad del psicópata requiere, para ser comprendida, una superación de las normas habituales de juicio y, a partir de ahí, la virgen puede convertirse en heroína.

En las películas *slasher*, los espectadores comienzan compartiendo el punto de vista del psicópata, pero conforme avanza la trama se produce un giro que lleva a identificarse con la chica virgen. La chica virgen es muy diferente a las otras adolescentes asesinadas a lo largo y ancho de la cinta. Es tierna y valiente. No consume alcohol ni drogas, y tiene un hermanito o un novio medio tontín por el que se preocupa mucho. No almacena problemas escolares. En un campamento o en una fiesta, prefiere dormir temprano o revisar sus apuntes de curso antes que divertirse. Usa ropa pasada de moda. Únicamente se desnuda cuando, sola, está a punto de bañarse. La audiencia del cine *slasher* es mayoritariamente masculina. Entonces, ¿por qué el público se identifica con una virgen? ¿Por qué pagaría por ver un filme cuya narración tiene el punto de vista de una chica aburrida y un tanto estúpida? En general, las respuestas suelen asociarse con el sadismo y el voyerismo. Aunque puede plantearse otra alternativa: la virgen tiene que masculinizarse para llegar viva al final de la película. Por esto se entiende que tiene que dar patadas, utilizar escopetas, clavar objetos afilados, saltar por ventanas y hacer explotar cosas. Pero, a la vez, debe mantener su carácter femenino: tiene que asustarse, gritar,

correr, esconderse y, en definitiva, experimentar rechazo hacia lo que está viviendo. Todo esto no sería bien aceptado por buena parte de la concurrencia masculina, y de toda la femenina, si el personaje virgen fuese un hombre. Imaginen a un galán fortachón corriendo, gritando y temblando como una niña. Por estas razones, para que este género funcione, se necesita que al final sobreviva una chica. Ella tiene vía libre para asustarse, para gritar y para sobresaltarse. Así, cuando uno se sobresalta o piensa «huy, qué mal, le clavaron un machete en los huevos», lo hace porque está viendo el terror desde los ojos de una niña buena.

«¡No contestes el teléfono!» «¡No te escondas ahí!» «¿Qué no te das cuenta que está detrás de ti?» El *slasher* le ofrece al espectador la posibilidad de sentirse mucho más inteligente que los personajes de la película, aunque dejándole la oportunidad de saborear las consecuencias de la otra alternativa, la que lleva a la muerte. Sea por razones sobrenaturales o por razones que los guionistas no tienen muchas ganas de explicar, el psicópata puede ser baleado, quemado, electrocutado, golpeado o desmembrado, y sin embargo siempre se las ingeniará para resucitar. Ahí es cuando uno alcanza a ver que la violencia del cine *slasher* es irreal, retórica, sin secuelas ni verdaderas consecuencias: el psicópata asesino y sus víctimas, como Tom y Jerry, se levantan bastante ilesos tras ser masacrados.

Y sí, el psicópata tiene que morir más de una vez. Lo cual le asegura al espectador que hay un retorno, que el amor y el odio nunca terminan. En estos filmes, antes del Final se presenta un pseudofinal que produce una felicidad parcial de la resolución, pero poco después genera la sensación-de-nuevo-advenimiento. La chica virgen aniquila al psicópata, pero pronto éste se recupera, pues “sólo estaba herido” y su muerte no había llegado realmente. Ataca otra vez. Y otra vez es exterminado. El psicópata, pues, ansía siempre morir por segunda o tercera ocasión. De este modo también este personaje se desdobra hasta hacerse a sí mismo irreconocible, si algún día llega a morir definitivamente, no podrá darse cuenta de que ya es su cadáver.

El psicópata no es más que la representación, brutal y mecánica, de la penetración coital. Por lo cual la virgen evita su contacto. El psicópata no mata delicadamente a sus víctimas. No, él debe encajar su pene-arma con rapidez y brutalidad, acompañado de largas eyaculaciones rojas. Las “niñas malas” mueren en persecuciones, generalmente desnudas o con muy poca ropa, mientras que los novios de ellas mueren casi siempre dormidos, borrachos, drogados o a la mitad de un sudoroso vaivén genital. Conforme desfilan las secuelas o precuelas, el psicópata se vuelve más importante que las víctimas. Pocos son los que recuerdan a Nancy Thompson, la chica virgen de la primera *Pesadilla en la calle del infierno*. Pero, ¿quién recuerda a la heroína de la segunda...? La estrella era, ya desde entonces, el señor Freddy Krueger.

Todos tenemos deseos asesinos y fantasías sexuales inapropiadas, pero poseemos una jaula interna que contiene a nuestros propios diablos. Llámese moral o conducta social, ese control de nuestros instintos es algo de lo que carecen los otros, los raros, los monstruos. Los sentimientos que ellos provocan por lo general son horror y asco, aunque es justo decir que también suelen despertar nuestra fascinación. Sobre todo cuando descubrimos en ellos nuestra propia maldad escondida. De hecho, quizás ésa sea su función.

Aunque representan una amenaza exterior, los monstruos de las películas revelan también un peligro interior: son como las formas asquerosas de un deseo pervertido. Proceden de una cierta angustia, de la cual son imágenes. Porque la angustia es un estado convulsivo, compuesto de dos actividades diametralmente opuestas: la exaltación inextinguible y la inhibición temerosa. Generalmente, surgen de la región subterránea, de las cavidades, de los antros sombríos... otras tantas imágenes de lo subconsciente.

La violencia como espectáculo ha estado presente en nuestra especie desde sus orígenes y conformación como sociedad; si no, recordemos las linduras que se presenciaban en el coliseo de la antigua Roma o el funcionamiento imparable de la guillotina en Europa, hasta llegar a las corridas de toros, las peleas de gallos y perros; por supuesto cómo pasar por alto el boxeo, el fútbol americano, la lucha libre y el *snuff* como entretenimiento de la sociedad. ¿Que qué cosa es el *snuff*? Veamos. *Snuff*: verbo que en inglés significa tanto morir o matar como trocear o descuartizar. Suena divertido, ¿verdad?

Gozar con el dolor de otro es algo exclusivo de nuestra especie. En 1893 Thomas Alva Edison filmó *Ejecución por ahorcamiento* y *Electrocución de un elefante*. Según algunas fuentes, el término "*snuff*" fue usado como sinónimo de asesinar allá por 1916, cuando aparece esta palabra en el quinto libro de *Tarzán*, de Edgar Rice Burroughs. Pero fue hasta finales de los 70 cuando los magnates del negocio porno hicieron circular en el mercado cintas *hardcore* de corte sadomasoquista en donde se les aplicaban azotes, penetraciones con el puño, perforaciones cutáneas y quemaduras con objetos ardientes a los protagonistas. Muy pronto aquello no fue suficiente y, sin dejar de lado el coito explícito, empezaron a propagar de manera subterránea, y en un círculo muy cerrado, las llamadas películas *snuff* (también conocidas como *white heat* o *the real thing*). Curiosamente, la paternidad de estas películas, algunas realizadas en formato pequeño (8 mm o Super 8), se la disputan Brasil, Guatemala y Estados Unidos.

Aparentemente, el término *snuff* lo utilizó por primera vez Ed Sanders, ex miembro del grupo de rock *The Fugs* y autor del libro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, como referencia a las supuestas películas pornocriminales rodadas por el clan Manson. No obstante, la leyenda del cine *snuff* se inició a mediados de los 70, cuando los locales porno de la calle 42 de Nueva York anunciaban cortos con muertes reales en sus *peep-shows* (los crímenes eran simulados, aunque quizá se haya colado algún *snuff* auténtico). En este contexto, el astuto productor Alan Shackleton decidió reciclar la mítica *Slaughter*, que el matrimonio conformado por Michael y Roberta Findhal (él, un cineasta mediocre de treinta y tantos años; ella, una actriz mediocre de diecisiete) había filmado en su línea de largometrajes *sexploitation* en Argentina a principios de los 70.

Slaughter mostraba las andanzas de una secta al estilo Manson, capaz de cometer todo tipo de actos violentos, además de drogarse y organizar orgías; sin faltar los clásicos paseos en motocicletas sobre caminos de terracería. Shackleton le agregó al filme una escena en la que a una joven le



serruchan una mano, le cortan varios dedos, la apuñalan y al final le extraen las tripas. Todo eso hecho con efectos especiales de ese tiempo.

Habrá que sumarle a su vez un cierto aire *amateur* al filme porque, en efecto, parece real. Al resultado se le retituló con el nombre de *Snuff* y después se distribuyó con la frase publicitaria: «Filmada en Sudamérica donde la vida es barata». Su gran éxito taquillero generó la producción de varias cintas más. Roberta Findlay se convirtió más tarde en una estrella del cine porno, mientras Michael, su marido, moría decapitado por la hélice de un helicóptero en la terraza de un edificio de Nueva York, cuando intentaba demostrar las cualidades de una nueva cámara portátil de tercera dimensión.

La alarma acerca del cine *snuff*, más allá de toda truculencia, saltó a Brasil hacia 1977, donde al parecer se encontró una serie de grabaciones que mostraban asesinatos de campesinos y otros marginados a manos de misteriosos encapuchados y cuyos videos fueron incautados en Estados Unidos. La noticia se extendió gracias a la prensa amarillista.

Más tarde se dijo que en Guatemala y la frontera de México se reclutaba a la fuerza a jovencitas y a niñas para que participaran en *snuff movies*; el interés creció en el mercado estadounidense y japonés.

Así tenemos que para que tú, lector mío, quienquiera que seas, hagas una *snuff* deberás:

- 1) Desnudarte y depilarte todo el cuerpo.
- 2) Ponerte una máscara (de preferencia negra y de cuero), guantes de látex (como los que usan los médicos y se encuentran en cualquier farmacia), un pantalón de mezclilla viejo, un mandil y botas de soldado (no te vayas a resbalar con la sangre).
- 3) Atornillar una cámara de video en un tripie.
- 4) Dirigir el lente de la cámara de video hacia una persona desnuda que esté sentada en una silla y que tenga los tobillos encadenados y las manos atadas al respaldo.
- 5) Encender la cámara de video.
- 6) Manosear y golpear a la persona con gran salvajismo y luego, unos treinta minutos después, empezar a mutilarla (aquí puedes utilizar tijeras, martillos, clavos, desarmadores, cuchillos y todo objeto punzocortante que esté al alcance de tus manos; ah, no se te olvide que también existen los cerillos y la sal).
- 7) Si al cabo de una hora la persona todavía sigue viva, desamárrala, arrójala al suelo y vióla analmente (ya sea con tu propio pene o con un palo de escoba) una y otra vez, sin piedad, hasta que te canses o te aburras, y entonces cercénale la garganta o, si posees un arma de fuego, dale un tiro en medio de los ojos.
- 8) Apaga la cámara de video.
- 9) Deshazte del cadáver (hazlo cachitos y guárdalo en tu refri o lánzalo a un río o entiérralo en un lote baldío).
- 10) Ofrece la filmación (a un precio exorbitante) en el mercado negro (¿que cuál mercado negro? Ay, yo no sé, ¡investígalo!)

En nuestros días, las historias que se cuentan sobre el *snuff* son de muchachas que no tienen dinero, pero que son dueñas de llamativos cuerpos, y que son llevadas con engaños (casi siempre promesas de fama y fortuna, «acompañame, te voy a hacer salir en la tele», «mira, sólo te falta hacer una audición, el talento y la figura ya los tienes») a lugares (accesorias vacías, bodegas abandonadas, casas deshabitadas, etcétera) donde ningún sonido puede salir. También se cree que el *snuff* es una de las posibles causas de la desaparición de mujeres (adultas, adolescentes, trabajadoras de las industrias maquiladoras, empleadas en la economía informal, estudiantes e inclusive inmigrantes que tenían por meta cruzar la

frontera con Estados Unidos y conseguir allá el empleo que les permitiría subsistir, mujeres de las que ni siquiera se habló mucho mientras aún estaban en sus hogares, mujeres de las que todo México parece dispuesto a prescindir sin que en él nada se altere ni la justicia nacional tome nota de su desaparición) en Ciudad Juárez, un terrorífico fenómeno que ha sembrado dolor e incertidumbre en decenas de familias desde 1993 y que, gracias a la ineptitud y a la corrupción de las autoridades federales, estatales y municipales, en 2001 empezó a extenderse en la Ciudad de Chihuahua (capital de aquel estado), en cuyos lotes baldíos se han encontrado, uno tras otro, a varios cadáveres femeninos. Exámenes posteriores, que gracias a Internet se han hecho del dominio público, demuestran que, cuando tenían vida, esos cuerpos fueron violados bucal, anal y vaginalmente con diversos objetos (como tubos de metal y palos de madera), y luego, durante horas, fueron objeto de espantosas torturas. Pero calma, calma, que no cunda el pánico. El *snuff* es un cine ficticio, una fantasía filmica, que nace en el ámbito *underground*; además es un cine de serie B, porque es de bajo presupuesto y se realiza con el propósito de satisfacer a un público muy cerrado y selecto. Resulta importante mencionar que hasta ahora, y por lo que sabemos, nadie ha mostrado una grabación de *snuff* real, o al menos no se ha hecho público; así que la única forma de conocer el *snuff* real es viendo películas ficticias y documentales, *Evolution of Snuff* (1978), *Tokio Snuff* (1998), cuyo título original es *Shiryō No Wana (Evil Dead Trap)*, *Tesis* (1995), *8mm* (1999), *Snuff: A Film Of Blood, Torture & Murder* (1999), *Snuff: A Documentary About Killing On Camera* (2008), *Snuff Movie* (2005), *Snuff 102* (2007), que bien describen lo que es.

CLAVES PARA ENTENDER AL CINE PORNO

Francisco Enríquez Muñoz

—XXX (triple equis): una película X (o *softcore*) es una película que frecuentemente se autodenomina “erótica”. Una película XX (o *mediumcore*) incluye en algunas de sus escenas a los genitales masculinos y/o femeninos, pero jamás a un acto sexual real. Una película XXX (o *hardcore*) contiene en casi todas, o todas, sus escenas actos sexuales reales y explícitos, y es una película a la que se le clasifica como “sólo para adultos” o “sólo para mayores de 18 años” o “pornográfica”.

—*Softcore*: ésta es la zona gris en la que se reúnen una gran variedad de películas estilísticamente influenciadas por modas estéticas de la clase media, en las cuales lo explícito ha sido filtrado por alusiones, metáforas, símbolos y señales. Si bien el *softcore* en general cabe dentro de lo socialmente permisible, las modas y cambios de la moral mueven periódicamente la frontera de lo censurable.

—*Mediumcore*: películas que se anuncian como *hard*, pero que siempre resultan demasiado *soft*.

—*Hardcore*: películas claramente provocadoras que se caracterizan por mostrar todo lo mostrable.

—Cine *mainstream*: cine convencional, “normal”, que en el universo porno equivale al cine que está orientado al público heterosexual.

—Trans-porno: películas XXX de transexuales, travestis y transgéneros (*she-males*). Aquí también entran los hermafroditas (o intersexuales). Hay que advertir que en casi todas las cintas porno de hermafroditas intervienen actrices con prótesis fállicas muy realistas.

—*Homemade porn*: parejas de seres humanos, a veces ambos famosos, a veces uno famoso y el otro mundialmente desconocido, a veces ambos mundialmente desconocidos pero físicamente atractivos, haciendo la bestia de dos espaldas grabados por sí mismos o por alguien más, un amigo voyerista, en la cocina, en la sala, en un estacionamiento, en un cuarto de hotel, en una azotea con el propósito de “subir” un fragmento de ese video a Internet y luego venderlo completo a todos los medios de comunicación posibles, o al menos a una empresa porno, y así iniciar un lucrativo negocio de carne y morbo; Sabrina Sabrok, Lindsay Lohan, Pamela Anderson y Paris Hilton saben mucho de esto.

—*Gorno: Hostel* (Eli Roth, 2005) y *Saw* (James Wan, 2004), y las secuelas de ambas películas, basaron su éxito más que en la originalidad de la propuesta en la hiperviolencia explícita de sus imágenes, dando origen al término *torture porn* (pornotortura) o *gorno* (acrónimo de “*gore*” y “*porno*”), ya que, en mayor o menor medida, ahí se mezclan la crueldad con matices sexuales. En una escena de *Hostel 2*, por ejemplo, una de las sádicas clientes del lugar cuelga de los tobillos a la coprotagonista, le hace varios cortes en el cuerpo y se da un pegajoso y orgásmico baño de sangre.

—Porno feminista: el feminismo es un movimiento que busca defender la dignidad y los derechos de las mujeres. Las feministas consideran que existe una indebida supremacía de lo masculino en la sociedad y que, por lo tanto, la mujer se encuentra en una posición de desventaja respecto al varón en los planos económico, político y social. Su aspiración es lograr que se modifiquen las instituciones y la realidad por entero en busca de la igualdad de los sexos. A finales de los años 70, los grupos feministas se movilizaron contra la pornografía, pues consideraban que era un elemento central en la opresión de las mujeres. «¡La pornografía es la teoría; la violación, la práctica!», exclamaban. Su definición de la pornografía era «la representación del sometimiento sexual de las mujeres, por medio de imágenes o palabras» y precisaban que ahí estaban incluidos las pinturas, las fotografías, las películas, las esculturas y los libros que presentaban mujeres gozando de una humillación o una violación; o mujeres sometidas, torturadas y golpeadas; o mujeres colocadas en posturas sexuales serviles, de sumisión o de exhibición. No aceptaban ninguna excepción, aunque sus oponentes hayan subrayado que, aplicado al pie de la letra, el feminismo podría condenar hasta al lesbianismo. Los grupos feministas, sus argumentos más elaborados, sostenían que «los hombres tratan a las mujeres en función de la representación que de ellas tienen. Y es la pornografía la que les da esta representación.» Su fanatismo provocó un ataque a todo lo sexualmente explícito que, indirectamente, amenazó la vida del arte e incluso de las investigaciones médicas. Hoy en día, desgraciadamente, muchas mujeres siguen creyendo que todas las mujeres no sienten atracción por las películas XXX porque prefieren escenas más románticas. Pero las feministas defienden sus derechos, o tratan de igualarse en todos los aspectos con los hombres, a través de la exposición audiovisual de su propio placer sexual; es decir, crean algo más profundo que *Sex and the City* y algo menos repetitivo que la tradicional porno *hardcore*. Un buen ejemplo de esto es el largometraje *Dirty Diaries* (2008), que es una antología de doce historias cortas dirigidas por doce mujeres (feministas, claro) y que gozó de una subvención pública de 69,000 dólares concedida por el Instituto Sueco del Film. La porno feminista nace con el trabajo de Candida Royalle, quien, después de trabajar unos cuantos años en el mundo de la porno *mainstream*, en 1984 funda la compañía cinematográfica *Feme Production*, cuyas obras XXX más representativas son *Three Daughters* (1986) y *Revelation* (1993). Según la crítica feminista, el cine XXX *mainstream* refuerza los estereotipos de género y también los estéticos. Y esto es absolutamente cierto: la trama narrativa directa, sin mediaciones, el alto nivel de violencia que se registra durante el coito heterosexual, los penes enormes, las tetas

voluminosas, el orgasmo femenino condicionado por el hombre, el orgasmo masculino exhibido casi siempre fuera del cuerpo de la mujer, como no queriendo desperdiciar el semen ahí dentro y así revelando la absoluta falta de compañerismo, complicidad o mínimo afecto hacia ella. Pero también es absolutamente cierto que el cine XXX *mainstream* juega con todos los elementos de Poder masculinos/femeninos socialmente estipulados; en otras palabras, se toman todos y cada uno de los mitos sexuales (la mujer diosa-diva-madre-virgen-vampira, el salvajismo masculino, el dios Falo, la vagina chorreante, etcétera) y, al final, resulta que las verdaderas protagonistas son las actrices, las cuales dan, por encima de cualquier otro ingrediente, el éxito o el fracaso de la película. De modo que si la mujer (su representación explícita) del producto porno es sujeto del deseo, el hombre (su representación explícita) es el objeto en tanto aparece como un instrumento o medio para el cumplimiento de la fantasía entre el espectador (hombre o mujer) y la actriz. Innegablemente, una actriz XXX no aparece sólo al servicio de la mirada masculina. Con todo, la *woman porn* (porno feminista) se enuncia como la pornografía hecha por mujeres para mujeres, es decir, adaptada al “gusto femenino”. Algunas de sus características consisten en suavizar las escenas sexuales *hard*, no usar los primerísimos planos durante el metesaca y realizar películas con argumentos. Esta postura es totalmente válida; el problema es que esa postura puede caer en la solución represiva abogando por la censura y en eso se asimila a las vertientes antipornográficas más conservadoras. La pornografía feminista corre el riesgo de convertirse en un nuevo esquema regulatorio de un tipo de mujer que quizá terminará disciplinando y menospreciando mujeres (sobre todo, a las que se excitan sexualmente con la falta de argumentos, con los primerísimos planos y con la mujer gritona y multiorgásmica de una película XXX *mainstream*). Al preservar lo que se ha denominado el “gusto femenino” y no simplemente el “gusto de algunas mujeres”, se universaliza una sola posición frente a tantas otras posibles.

—Docuporno: documental sexualmente explícito (véase *Cycles of Porn, Sex/Life in L.A., Dentro de la garganta profunda, Sex Art, Naked Ambition, Los censores de Hollywood, Pornografía de 9 a 5, Vente a Las Vegas, nena*). La obsesiva tendencia a explicar con imágenes, audios y entrevistas un hecho u acto relacionado con el coito y/o la pornografía inició con *Let Me Die Woman* (1978), que es un interesante documental de cambio de sexo (hombre a mujer) cuyo autor fue el doctor gringo Leo Wollman. Años más tarde, ya en los años 90, el doctor Pek Van Andel, del Reino Unido, le mostró al mundo, a través de Internet, las primeras imágenes de resonancia magnética de una joven pareja. El video, argumentó el doctor, no era pornografía, sino solamente un material didáctico en donde se mostraba claramente el accionar de la genitalia masculina y femenina durante el coito heterosexual. A finales de los 90, la BBC hizo una serie documental con pinceladas de *reality show* y estética visual tipo MTV, que duró cinco años en el aire con un alto rating, donde la *pornstar* Belladonna pasaba de la risa al llanto por todas las tragicomedias que entonces acaecían en su vida cotidiana.

—*Amateur, real porn*: películas o/y videos donde intervienen actores aficionados, o personas que no son

actores, y el equipo es casero. Eso significa que los protagonistas del acto sexual, cualquier acto sexual, no son representantes de ideales hegemónicos. En efecto, las mujeres no son flexibles muñecas y los hombres no son fortachones gigantes. Son como los humanos que te encuentras todos los días en la calle, que pueden parecerse a tus amigos o a tus compañeros de trabajo. Si tú, lector mío, quienquiera que seas, ya has utilizado el celular para filmarte con tu pareja jugando al metesaca, ¡felicidades!, ya has producido porno *amateur*. Un sinfín de videos, cortometrajes, de este estilo se encuentra en RedTube, en PornTube y en YouPorn. La motivación en este caso no suele ser económica, obedece más bien al exhibicionismo y al voyerismo, la humana necesidad de no ocultar lo oculto, de dar aire y luz a la intimidad propia.

— *Casting*: el cortometraje XXX donde, por primera vez en un set y ante una cámara, una aspirante a actriz porno, a la que bien se le puede llamar *amateur* porque todavía no es profesional, para conseguir un contrato, debe responder a una serie de preguntas guarras de una breve entrevista y luego tiene que demostrar de qué madera está hecha (como, por ejemplo, probar la felación y el coito anal) con un actor experimentado y sin condón (Jenna Jameson y Sasha Gray empezaron así). Estos cortos son recogidos en videos de antologías y en una infinidad de páginas de internet de porno *amateur*.

—*Teens, teenagers*: películas y videos sexualmente explícitos protagonizados por mujeres y hombres que, aunque son mayores de edad, tienen aspecto de adolescentes.

—*Pornografía de lactancia*: cualquier acto sexual explícito entre adultos que incluye a la leche femenina. Éste es un subgénero cinematográfico considerado tabú por su estrecha relación con la niñez y la pedofilia. Japón produce la mayoría de esta clase de contenidos XXX, tanto de seres humanos como de *anime* y *bentai*.

—*Sexting* (contracción de *sex*, “sexo”, y *texting*, “mensajear”): un anglicismo de nuevo cuño para referirse a una práctica común entre los adolescentes del siglo XXI, una práctica que consiste en autovideograbarse con el celular (por lo general desnudo o con poca ropa y en posiciones impúdicas) para luego enviar lo captado al celular del novi@ o/y de l@s amig@s, o/y para publicarlo en Internet, principalmente en las redes sociales. Los adolescentes del siglo XXI nacieron en un mundo conectado a través de Internet y con programas televisivos donde casi todo se ve. La revolución iniciada con los *talk shows* (problemas banales de perfectos desconocidos) y los *reality shows* (las vidas igualmente anodinas de otros desconocidos) comenzó un proceso que devendría en el rompimiento de las barreras que había entre la ficción y la realidad. El problema ahora es que las nuevas herramientas tecnológicas permiten transformar lo privado en algo completamente público. Y para ser alguien, para estar en el presente, ha sido necesario hacer de la vida íntima un espectáculo (*broadcast yourself or die* es la consigna) so pena de perder el contacto con la parte más vital de la realidad: practicar el evangelio de Paris Hilton: ser querido por ser famoso y ser famoso por ser conocido.

—*Blow job* (“trabajo bucal”, “trabajo de la boca”): felación. La felación adquirió carta de protagonismo gracias a la película *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972), donde la protagonista, Linda Lovelace, no consigue llegar al orgasmo ni masturbándose ni fornicando, por lo que acude a un sexólogo. Éste, después de examinarla, le dice que, debido a una mutación genética, ella tiene el clítoris instalado en la garganta. El personaje que interpreta Linda sólo obtendrá el goce supremo practicando la felación de una forma muy especial: el glande deberá frotar su garganta, lo que explica el título de la cinta. Hoy hay un tipo de felación que se llama, claro, *deep throat*.

—*Squirting* (“salir a chorro”): la eyaculación femenina. Y sí, literalmente es un chorro a presión brotando de la vagina (véase a Sytheria.)

—*Cum inside, creampie*: eyaculación masculina sin preservativo dentro de una vagina o/y un ano. Esto puede ser el tema central de una cinta XXX.

—*Pee porn*: los diferentes usos que se le da a la orina en una película porno.

—*Bukkake*: muchos hombres masturbándose sobre una Lolita desnuda que, tendida en el piso, sólo se limita a recibir el semen y a pedir más.

—*Cunnilingus*: labios contra labios.

—*Pornplay*: juguetes para adultos (sobre todo, dildos, consoladores y muñec@s). Un subgénero de esto es el *strap-on*, que es el uso femenino de un dildo que se sujeta al bajo vientre con un arnés o una especie de bragas. Algunos actores heterosexuales se han dejado sodomizar por llamativas mujeres bisexuales que traen puesto ese artefacto en varios filmes XXX.

—*Pornfreak*: rarezas, fenómenos (hombres y mujeres enanos, hermafroditas, mujeres megagordas, hombres con dos penes, mujeres cuyas tetas son más grandes que sandías, hombres que tienen un pene larguísimo, mujeres que ostentan un gigantesco clítoris, etcétera).

—*Bondage, bondage/ domination*: el sadomasoquismo en su estado más puro. Consiste en inmovilizar a un ser humano con cuerdas, cadenas y mordazas, y efectuar sobre éste diversos actos sexuales, excitándole hasta un nivel en el que el placer y el dolor se fundan y confundan pero retrasándole lo más posible (a veces por más de dos horas) el orgasmo.

—*Gangbang*: fornicar en pandilla. Mejor dicho: una contra todos o todos contra una. En cierto modo, el *gangbang* se encuentra muy cercano a la orgía. La gran diferencia es que en la orgía cada participante tiene pareja. Lamentablemente, es muy raro ver el *gangbang* de un hombre con varias mujeres. El único ejemplo de ello fue el de Rocco Siffredi en 1994, en la cinta *Rocco Unleashed*.

—*Group sex*: orgías (más de tres participantes).

—*Swingers*: intercambio de pareja donde todo se puede combinar: tríos, cuartetos, orgías, voyerismo,

masturbación, felación, *cunnilingus*, negros, blancos, heterosexuales, bisexuales, homosexuales, transexuales, en la misma cama, en camas distintas, en la misma habitación, en habitaciones distintas, etcétera.

—Interracial: hombres negros y mujeres blancas, o blancos y negras.

—*Zoo*: coito con animales, bestialismo. Un asco. Pero, bueno, ¿quién no amado, casi como a un hijo, a un perro o a un gato?

—Porno psicotrópico: películas XXX japonesas que parecen estar escritas y dirigidas por Janis Joplin y William Burroughs.

—*Altporn*: abreviatura de pornografía alternativa (del inglés *alternative porn*), que es un término que se utiliza para denominar a toda clase de porno independiente. Esto (generalmente mujeres y hombres heterosexuales rapados o con rastas o con peinados punks que llevan *piercings* y tatuajes y que fornican sin una pizca de ternura) también se conoce como *indie porn*.

—*Emoporn*: pornografía emotiva o de las emociones. Esto a veces sólo se trata de videos *amateur* de apetitosas muchachas desnudas que traen maquillaje, peinados, medias, zapatos, en fin, estética de *emo*.

—Anal: coito anal. Eufemísticamente conocido como *backdoor*, “puerta trasera”. Términos sinónimos: sodomía (en “honor” a la ciudad de Sodoma, que el desquiciado dios Yahveh destruyó por medio de una lluvia de fuego), predicación o enclada. En el cine XXX es considerado coito anal cualquier inserción de juguetes sexuales por el ano.

—Les/lesbi: películas que contienen un poco de lesbianismo. Si se quieren ver películas que única y exclusivamente contengan lesbianismo, búsquese la frase *Lez Only*. Curiosamente, las escenas de lesbianismo XXX están dedicadas al público heterosexual.

—*MILF* (*Mother I Like Fuck*, “mamá, madre, con la que me gustaría fornicar” o algo así): el muchacho, casi un adolescente, que pierde la virginidad con la atractiva mamá viuda de su mejor amigo, quien atestigua toda la acción con una cámara de video. El término *MILF* también abarca a la apetitosa mujer casada que engaña a su grisáceo marido con un guapo hombre y que durante un encuentro sexual que consuma con éste último es videograbada a hurtadillas por su hijo adolescente. Estas historias, dignas de una telenovela, aunque se venden como reales y a veces hasta se adjuntan en la categoría *amateur*, son siempre falsas.

—*GILF* (*Granny I Like Fuck*, “abuela con la que gustaría fornicar”): esto es, bueno, hacer la bestia de dos espaldas con una mujer tan vieja y tan atractiva como tu querida abuelita.



—Gay: cine porno de hombres homosexuales.

—*Shaven*: rasurado. Películas y videos en los que una curvilínea mujer desnuda se rasura el peludo sexo con tijeras y un rastrillo.

—*Hairy*: películas y videos XXX en los que aparece una mujer que no se rasura el sexo (aunque en el resto de su cuerpo no exista ni un solo vello).

—*Threesome*: trío (o *ménage a trois*). Éste, al menos en las películas XXX, puede ser heterosexual, bisexual, homosexual, transexual o de todo un poco.


—*PG porn*: *PG* proviene de *Parental Guidance*, la calificación media que en Estados Unidos se le atribuye al material (videojuegos, películas, revistas, etcétera) cuyo contenido requiere, pero no de una manera indispensable, la supervisión de un adulto para ser visto por un menor. Así, *PG porn* significa, más o menos, “pornografía para todos los públicos”. Ésta es la idea que se le ocurrió al director James Gunn, quien en el 2008 decidió rodar una serie de “webisodios” (pequeñas historias, episodios, que sólo podían verse a través de Internet) con todas las características del cine porno excepto los actos sexuales. Para este proyecto, James contó con la ayuda de las *pornstars* Belladonna, Sasha Grey y Jenna Haze.

—*Gonzo*: cine en el cual la acción está filmada casi siempre con una sola cámara, los actores (hombres y mujeres) hacen de sí mismos y éstos, en una violación flagrante de la narración convencional, interactúan con la cámara. El director-camarógrafo habla con los actores y los actores hablan con el director-camarógrafo: parece que no hay ficción. Desde el principio “sabemos” que lo que vemos es a un sujeto filmando a otras personas llevando a cabo diversos actos (y muchas veces participando él mismo). Una escena habitual del *gonzo* XXX es más o menos así: aparece un hombre y una chica, o dos hombres y una chica, o tres chicas, o cualquier otra combinación, a veces vestidos, a veces desnudos; hay un sofá o una cama de fondo, a menudo en una habitación de hotel o en la parte de atrás de una camioneta que circula por la calle; hay un diálogo mínimo y guarro, que no tiene nada que ver con ningún tipo de historia; y hay acción, que normalmente comienza con besos, manoseos, masturbaciones, chupadas y/o mamadas, y después va escalando hasta el clímax, en el que, si hay varones, se debe incluir el disparo de semen sobre una cara o sobre una lengua femenina. Entonces viene un fundido a negro y otra escena similar, que puede o no compartir protagonistas con la anterior. Lo interesante del *gonzo* XXX es que el director-camarógrafo siempre forma parte activa, y no sólo voyeurista, de lo que ve y filma. Un claro ejemplo de esto son los *castings* realizados por Pierre Woodman para la compañía europea *Private*. Desde 1989, cuando John Stagliano inventase el *gonzo* XXX con *The Adventure of Buttman*, en honor al periodismo sudoroso, improvisado e hiperrealista que hacía en los años 60 y 70 el escritor a Hunter S. Thompson, el coqueteo constante entre lo que es real y lo que no ha alcanzado niveles de una sofisticación inaudita. El primer clásico en esta variante fue, sin duda, el

célebre *Bang Bus*, que en su momento dejó a la gente boquiabierta porque la propuesta (coitos heterosexuales rápidos, sin condón, dentro de una camioneta con chicas desconocidas que pedían aventón en una carretera) resultaba muy inquietante. ¿Hasta qué punto todo aquello era real? El coito era real, las chicas eran actrices *amateurs* (Sasha Grey, cuando todavía era del montón y empezaba a abrirse paso en el universo XXX, participó en esto), no había guión, los acontecimientos nos llegaban con la estética de video casero. El espectador intuía que todo era una enorme ficción, pero lo que hacía que aquellas escenas resultasen especialmente excitantes era la creencia (cuestión de fe, como en una religión o como en un combate de lucha libre) de que aquello era real. En este sentido, la Realidad es una forma de fetichismo.

—*Feature*: todo lo contrario al *gonzo*. Se trata de películas porno “con historia”, en las que se exige cierto histrionismo de actores y actrices, y que suele incluir desnudos y escenas sexuales *soft*. Es el género que predomina en la TV por cable.

Reseña de Michelito - Marcelo Gustavo Fernandez Farias

<h3>La leyenda verdadera del SCI Marcos</h3> <p>Realización: ANABASE Productions - La Sep/Arte - L.N.A.</p> <p>Sinopsis: esta audiovisual contiene una entrevista al Subcomandante Insurgente Marcos, jefe militar y voz del Ejército Zapateno de Liberación Nacional; ejército que se organiza en el Estado de Chiapas, país México.</p> <p>Cuenta Marcos sobre el nacimiento de esta organización, los 4 guerrilleros que eran en 1984, los 12 de 1986, los 80 combatientes del '88 y los 1.300 del '89; hasta llegar al levantamiento del 1 de enero de 1994 con la toma de cuatro ciudades cabecera de aquel estado mexicano.</p> <p>Una guerrilla que tiene en su máxima la obligación de desaparecer, que no quiere el poder del Estado, de una embajada o una revista... sino que lucha por democracia, justicia y libertad. Un movimiento indígena que se considera muerto y se manifiesta a favor de la vida. Un pasamontañas, un casillito, un fiato, una pluma y un papel forman la leyenda Marcos.</p> <p>Duración: 64 minutos Género: documental Año: 1995</p>	<h3>La leyenda verdadera del SCI Marcos</h3>  <p>Comodoro Rivadavia 945, 4ta Sección. Mendoza, 430-1224</p>
--	---

Rolando Revagliatti

Sofía & Marcello

Marcello cabecea huevitos de codorniz
Sofía contempla con una lágrima los zapatos vacíos
y sorteas sus besos presos cada fin de semana

Marcello la confunde con la cruda Parca
Sofía se rapa musitando unos nombres
Marcello putaño apostrofa en calabrés
dentro del suntuoso vestidor del piso de Sofía

Viuda sofocada
se carga Sofía
a un carabinero

Hurta y come Marcello las asimétricas croquetas
de las bandejas de un rey de mentirijillas
e insemina para la eternidad en millones de copias
a la cuantiosa Sofía de una única noche apasionada.

“CARAVAGGIO”

Recuerdo ojos
recuerdo también lo que en cuevas escondí:
ojos

tan bellos como
cuando vivían

dementes cuidan signos de mi brusquedad
arte apunta al don

poso con alas
y pene en puerto.

“CARAVAGGIO”, (“CARAVAGGIO, UN PINTOR AMORAL”) filme dirigido por Derek Jarman.

Procedimiento para mentar a cuatro rubias del cine

Inquietándose nos espiaban a su reverendísimo antojo
las púberas Grace Kelly y Catherine Deneuve
cambiándonos en el vestuario del glorioso Alumni
en aquel primer lustro de trofeos y goleadas
las chiquilinas de recalcitrante y precaria volubilidad
a la hora señalada de los autógrafos
y concluyentes mamás que también embargadísimas
espiaban
nuestra franqueza reafirmatoriamente hombruna y
juguetona

Tiempos con Jane Mansfield allá en el Chantecler
blonda juventud y aparatosa
fugaces mordiditas en esos lóbulos del pasado
escotes en los que Mamie van Doren
se asilaba aromando su despiadada lejanía
para veneno de la muchachada.

-Daniel de Cullá

LADY GAGA, !DE CINE;

“VÉRTIGO”

Dos mil años de árboles
abigarran el acoso

“Nunca estuve en mi sueño
allí no estuve / ¿cómo volvería?:
las que soy: besadas”

“VERTIGO”, filme dirigido por Alfred Hitchcock.

(Versión Bilingüe)

Lady Gaga has been accused by some as having ties to the Illuminati. The pop star reveals a bizarre dream she had that even has her believing the rumors.

“I have this recurring dream sometimes where there’s a phantom in my home,” Gaga tells Rolling Stone. *“And he takes me into a room, and there’s a blond girl with ropes tied to all four of her limbs. And she’s got my shoes on from the Grammys. Go figure—psycho. And the ropes are pulling her apart.”*

But it gets even stranger. *“I never see her get pulled apart, but I just watch her whimper, and then the phantom says to me, ‘If you want me to stop hurting her and if you want your family to be OK, you will cut your wrist.’ And I think that he has his own, like, crazy wrist-cutting device. And he has this honey in, like, Tupperware, and it looks like sweet-and-sour sauce with a lot of MSG from New York. Just bizarre. And he wants me to pour the honey into the wound, and then put cream over it and a gauze.”*

Gaga was confused by her dream and turned to other sources to find out its meaning. *“So I looked up the dream, and I couldn’t find anything about it anywhere. And my mother goes, ‘Isn’t that an illuminati ritual?’ And I was like, ‘Oh, my God!’”*Source: [Rap-Up](#)

She even consulted her good friend and mentor **Deepak Chopra** about past dreams. *“The devil’s trying to take me, Deepak. I’m a good girl!”* she told the spiritual leader, who eased her fears.

But she admits her nightmares inspire her eccentric stage shows. *“I do have morbid dreams. But I put them in the show. A lot of the work I do is an exorcism for the fans but also for myself.”*

LADY GAGA, ¡DE CINE!

Lady Gaga es un pequeño fetiche para coleccionista, y se diferencia de otros y otras cantantes por las propiedades mágicas derivadas de su puesta en escena. Sus actos están manando o cayendo y destilando nota a nota un licor de hechizo y ensueño. Es como un rizo en forma de creencia y práctica religiosa en la cual se imputan atributos sobrenaturales en su cuerpo animado o inanimado, mitad macho mitad hembra. Para mí, que me encanta, es un fetiche y único medio del que dispongo para actuar sobre los elementos onanistas y/o de macho cabrío que no soy capaz de controlar y que me apetecen dar rienda suelta por los rumbos seguidos y las distancias corridas de la mente. Lady Gaga es el pistilo por encima del ovario que sostiene el estigma en la flor. Ella estimula, aguijonea, pica, punza, incita, excita con ahínco recreando una trinidad entre lo particular, lo popular y lo privado. Nos acerca la imagen más clara del ser en positivo en esa tierra culta de la Música cuya broza se cava y se quema para meterla en cultivo. Toma el cuerpo en esmaltes brillantes y recrea su altar fetiche en vivo, lo traslada hasta la galería de los sueños, y nos hace partícipes de su juego endemoniadamente carnal y divino. Nos tienta, nos usa, nos calienta, su música y actuación son una especie de cuchilla de cobre usada por los zurradores para roer el cordobán y quitarle flor, aguas y manchas, y así, como en el cine, somos objetos fetiches también nosotros con estas películas para devanar la seda y tejer: “Salt” con Angelina Jolie; “Tenías que ser tu”, con Amy Adams, Kaitlin Olsen, etc.; “Eclipse”, con Kristen Stewart y Taylor; “Mujeres del Cairo”, con Mona Zakkí, que nos hace preguntarnos “¿ dónde acaba la película y dónde empieza el órgano?.Tu órgano me excita sobre manera.

Lady Gaga es un adorno para sostenes de unicornio en HipHop. Es el presente del amor y el placer que atesora su sagrario, que nos azota, nos acaricia: “Bad Romance”; “Paparazzi”; “Love Game”; Beautiful,Dirty,Rich, charoles por doquier, desnudeces sobre sintéticos y bragas color carne que hablan del amor trivial, del beso prohibido, en la más grandiosa manera del transitar del ser polvo por polvo. Toda su técnica envuelta en ternuras y efectos musicales que nos abren a ese mundo privado al que sólo ingresa quien percibe o entiende que “quien hace asco a pelillos, la almeja no cata”.Luminosa, Fea, Hermosa, Oscura en vestidos de hojalata al fuego vivo, en sus manos se mueven hombres, ideas afirmando sus pies como ágil gata saltando sobre abismos musicales disfrazada de apetecible sexo para soldados a pie de guerra interesada, ahora va bailando bien erguida con una sonrisa en su rostro azul de vino. Diosa, artista de cine, fetiche que está haciendo nuevos milagros para biblias modernas de orgasmos. ¡En ella florece el fuego!

Torrente de pasión, al fin Mujer, una raja, de cine tú. Su alma tiene una sonrisa singular desconcertada en las curvas de alegría de mi voluptuosa pasión. Vitoreo cada Poema suyo, cada video.

COSAS DE SOFÍA Y TOTÓ

Rubén Martín

Confieso que aquella mañana, me levanté sin tener nada claro el personaje de mi voto. En las cámaras, afrontábamos uno de esos días italianos de considerable trascendencia, pero como aconteció en la votación del año 1992, siempre hay una mente capaz de superar tu invención en pura originalidad. Verán porqué. Tras un mandato marcado por innumerables complicaciones, a las que siguieron otras mayúsculas, elegíamos al nuevo presidente de la República. En Italia, lo hacemos en reunión conjunta con los congresistas de turno. Señalo que soy senador. Realmente, todo empezó en uno de esos pasillos...

—¿Recuerdas las elecciones de 1992? —pregunté asiendo del brazo al diputado Macarone.

Marcando una mueca extrañada, abrió las manos pidiendo que fuera a más. Las elecciones del 92 se celebraron poco antes de la muerte de su padre. Desgraciadamente, recién cumplido un mes del nombramiento presidencial, enterramos al diputado Macarone.

—La tarde que enterramos a tu respetado padre, partí para intentar el camino de Santiago. Tal vez sí que recuerdes eso.

—No que marcharas el mismo día que dimos sepultura a papá. Centraría demasiada atención en su muerte.

—Te reiré luego.

—Mejor. Ves al grano que nos reclaman.

—En España inicié el camino desde Ujué. Según la filosofía de la contra, no podía partir desde Roncesvalles. Sabes de lo que te hablo. Ambos la aprendimos de tu difunto padre.

El pueblecito navarro de Ujué, se recortaba con basílica y castillo en un alto, tirando al sur de los Pirineos.

—Y si te escucho luego. Tomando un café.

—¡Sé quien votó a Trombetta! —espeté.

Macarone detuvo sus pasos de pasillo.

—¿Pero qué dices?

El voto a Trombetta fue sonado y me explico. Desde 1948, senadores, diputados, y unos añadidos, votaban en lápiz y de forma abierta al presidente de la República. Cónclave laico lo llamábamos. Desde 1992 en catafalcos. Cosas de Oscar Luigi Scalfaro. Demasiadas cabezas alargando el cuello para una decisión de tanta trascendencia, fue el argüido argumento. La solución presidencial consistió en hacernos pasar, uno a uno, por un mueble de madera que cerraba una cortina. Reconozco que no apoyé la idea. La esencia de la votación radicaba en ver el nombre que elegía la persona que teníamos al lado. Otros muchos lo entendieron así. Entre ellos, el miembro que votó en señal de protesta al personaje de un famoso sketch de Totó: Trombetta.

—¿Qué tiene que ver Trombetta con tu viaje a Navarra?

Tenía que ver.

—Verás, el día que visité la basílica de Santa María de Ujué era de invierno cerrado. Uno de esos días turineses que conoces bien, en los que si fueras lugareño, evitarías las calles. Invitaba a soledad y me apetecía saborearla, pero la presencia de un escolta no ayuda a completar su sensación. Vuelves a saber de lo que te hablo. Total, dejé a Mauricio reticente en el restaurante de la plaza. ¡No me mires así! Pactamos el tiempo de un café. Entré en un templo vacío de visitantes y mobiliario. No había ni bancos, tan sólo dos confesionarios... No te impacientes, ahora entenderás. Alguien, desde el interior de uno de ellos, pidió que me acercara. Su acento era inconfundiblemente napolitano. Sí, esperé el disparo. Supongo que tú también te habrías dado por muerto.

—¡Madre mía!

—Madre mía, significa qué hice. Lo que tú no hubieras hecho. Acercarme. Soy curioso, ya lo sabes. Para mi sorpresa, la voz me pidió amablemente un papel en blanco. Como no lo tenía, abrí la cartera y le entregué a través de un resquicio de la cortina una de mis tarjetas personales. Al entrar Mauricio, supo que algo no iba bien. Fue rápido. Me lanzó al suelo y encañonó el confesionario. Cubriéndome la cabeza, levanté la mirada a aquella cortina. Tiene que ver, Macarone. En el interior no había nadie, tan sólo la tarjeta. Escrita. En su dorso, rezaba a lápiz: Trombetta. Mauricio creyó conveniente abortar el viaje, y yo, convine hacerle por una puñetera vez en la vida caso. En el avión de regreso, después de darle vueltas y vueltas, reconocí aquella voz...

—¿Qué me estás contando, loco bresciano?

—Que en realidad no hubo esguince alguno, como inventé en su día, sino el espíritu aparecido de tu padre.

Responde, ¿cuántos miembros de la cámara murieron desde aquellas elecciones hasta el día de mi marcha?

La respuesta fue coincidente. Tan sólo el viejo Vincenzo Macarone. En silencio, me apartó cogido por la manga hacia un despacho colindante, puso su mano en mi frente y sonrió.

—No tengo fiebre —constaté.

—Bien, me alegro por él. Mi padre siempre deseó hacer el camino de Santiago.

—No te pido que me creas, pero tenía que contártelo.

—En la votación de 1992 hubo dos papeletas nulas. Sabes, siempre creí que fue papá quien votó a Sofía Loren.

—Me superó. A Sofía Loren la voté yo.

RECUERDOS DE CELULOIDE

Pilar Ugarte

Mi vida ha estado marcada por el cine. Mi padre trabajaba en el Roxy, en la Calle Fuencarral, en Madrid, y era el encargado de la proyección. El Roxy era sala de categoría, de estreno, y a mi me llenaba de orgullo contarle a mis amigos que mi padre trabajaba allí, como si el cine fuese de nuestra propiedad.

Siendo yo pequeño me recuerdo yendo de su mano los domingos a la primera sesión, la de las cuatro. Vivíamos cerca y cuando terminaba la película me cruzaba la calle y yo volvía a casa sintiéndome importante porque me dejaba ir solo. Claro que en los cincuenta Madrid no se parecía en nada al infierno actual; aún así, a mí se me antojaba un mundo. Pero volviendo al cine, yo pasaba aquellas tardes hipnotizado en la oscuridad, encogido en la butaca si la escena era de miedo, apretando los puños si los protagonistas corrían peligro, llorando a lágrima viva al ver a los cristianos devorados por los leones, a Roma en llamas y Nerón tan contento, tocando la lira el muy cretino. Me metía tanto en la historia que muchas de aquellas imágenes permanecen tan grabadas en mi memoria, que casi puedo sentir la sensación del incendio lamiéndome la cara, del dolor de una flecha clavada o el viento alborotándome el pelo a bordo de un bergantín pirata.

Las salas de cine ya no son lo que eran. ¿Dónde quedó aquel inconfundible olor a ozono pino que el acomodador fumigaba en el descanso? ¿Dónde el vendedor del gorro blanco? Recorría los pasillos alfombrados en rojo cargando un cajón que le colgaba del cuello, voceando la mercancía: bombón helado, caramelos, chicle americano... Son detalles sin importancia, pero entrañables, que le daban al acto un significado especial, un acontecimiento como de fiesta.

Ya no es lo mismo; la televisión, el video o el DVD le han quitado protagonismo al séptimo arte, han convertido el hecho de ver películas en un producto casero sin la intimidad de la oscuridad, del silencio casi reverente, de las risas generales, los gimoteos y suspiros. Tampoco la mayoría de los filmes actuales me agradan, mucho policía, demasiados abogados, tramas inverosímiles... Pero hace poco hice un descubrimiento genial, una sala en la que proyectan únicamente viejas películas, las de mi infancia y adolescencia. Voy todas las semanas, el miércoles que es más barato. Siento que he recuperado un pedacito de mi vida, incluso creo oler el ambientador de antaño. La sala, aunque pequeña, habitualmente está casi vacía; la frecuente gente de mi edad y algunos jóvenes que observo cómo aprovechan las escenas más luminosas para tomar notas. Calculo que son estudiantes.

Y luego está el señor de la primera fila; no falla jamás, no hay vez que yo haya ido que no estuviese. Curiosamente nunca le veo llegar, cuando entro ya está acomodado y siempre en la misma butaca. Me gusta sentarme atrás del todo, la imagen y el sonido son mejores, pero él a veces se incorpora, casi diría que querría estar aún más cerca, meterse en la pantalla, ser uno de los personajes. Sé que lleva gafas, puedo ver las patillas enroscadas en sus orejas; el cogote y la calva reluciente es lo único que distingo de él en la penumbra. Al terminar la proyección se queda sentado, sin moverse, aguardando no sé qué. He llegado a pensar que le une cierto vínculo con el local. ¿Será familia de algún empleado? Algo así aventuro porque, aunque en ocasiones me he demorado por pura curiosidad, no he tenido la oportunidad de verle marchar.

Cada semana me intriga más el hombre de la primera fila; no me atrevo a abordarle, me limito a conjeturar, a inventarle vida y circunstancias a mi antojo, casi como si escribiese un guión. De lo que estoy seguro es que al desconocido le sucede como a mí: adora el cine de antaño y se sabe de memoria la película de turno, aún con los ojos cerrados.

De la que pasan hoy puedo reproducir diálogos al pie de la letra, visualizar escenas completas o describir el vestido de Gilda cuando canta "Amado mío." Y el otro, el negro ceñido, el que lleva con los guantes largos de raso. ¡Qué mujer! Era una belleza, una diosa.

Ya no se hacen historias como aquellas; ni los diálogos ni las bandas sonoras tienen comparación con las actuales, aunque mis nietos digan que las de ahora son espectaculares, que yo no entiendo. Técnicamente no lo dudo, pero no me convencen y sigo en mis trece: el cine de mi época era muy especial.

Volviendo al hombre de la primera fila, meses después se me presentó la oportunidad de saber de él. Ocurrió como suelen suceder las cosas: por casualidad y porque la próstata, a estas edades, pasa factura. Entré al excusado y reconocí la calva reluciente, el cogote del desconocido; al alcance de la mano, apoyado en la pared, le aguardaba un bastón blanco.

AQUELLA MUJER DE PELÍCULA

Y LA MUJER SE PUSO LA CIUDAD COMO SEXUALIDAD DEL ROBOT ANTE TRABAJADORES
ALIENADOS.

por Aldo Enrici

Introducción

La película se mantiene durante sus dos horas y media en un imparable Clímax. La verdad esta en la caverna y no fuera de ella, a la inversa de lo que nos dice Platón.

Empezaremos diciendo que no es fácil hablar. Pero además no es fácil hablar del cine sin tener presente a *Metrópolis*. No es fácil hablar de arte sin mencionarla, ni fácil hablar de *Metropolis* sin repetir otras sinopsis. La ficha técnica menciona que el presupuesto sería el más grande de la historia en valores actuales. No es una película con antecedentes en el género, sino que es el género mismo el que está naciendo: La ciencia ficción romántica pre-apocalíptica.

La ciencia ficción cinematográfica posiblemente brote con esta película aunque, además, con un explícito recado sobre el conflicto de clases. En la representación del orden social, *Metrópolis* se apoya por un lado en el [marxismo](#): hay dos [clases sociales](#) claramente diferenciadas y separadas, en las que una explota a la otra sin que haya posibilidades de mejorar. Sucede la “alienación del trabajo”, donde el hombre llega a ser [máquina](#) sin un beneficio reconocible.

Por otro lado también se critica el ideal de revolución socialista. El personaje del robot *Futura*, representado claramente como malvada máquina, lanza a los trabajadores a la lucha, y como resultado destrozan su medio y sustento, empeorando su situación en lugar de mejorar. La colaboración entre clases sociales, como síntesis, en lugar de la [lucha de clases](#), como épico final conciliatorio, invoca sin embargo al trabajador como un héroe aunque no revolucionario, sino liberador y superador de la irremediable antítesis entre patrones y empleados.

La ciudad y una mujer

Metrópolis antecede en aspectos como el ético, o el político, y hasta supera en lo estético no solo a filmes como Tiempos Modernos, o Blade Runner, sino a las ciudades posmodernas globales, como Shangay, Dubai, o Puerto Madero. Una ciudad de rascacielos donde vive el acaudalado dueño de la ciudad, el señor Frederman. Ciudad cuya arquitectura [art decó](#) recuerda a la de las más modernas de entonces, principalmente Nueva York, una ciudad oscurecida por la intensidad de la sombra, tanto la real como la ideológica, que los edificios despliegan, donde desaparece el sol, los llamados al goce y el descanso natural del fin de semana o del horario de la siesta.

Entre los edificios se enmarañan las avenidas y las líneas del tren. Los edificios de la ciudad de superficie son de una estructura majestuosa, mientras que la ciudad de los trabajadores, suburbial, subterránea, resulta lacónica y sombría como la ciudad de Batman. Entre estos dos espacios básicos existen lugares con una arquitectura propia y característica. En la ciudad superficial está la catedral, de líneas góticas, y la casa de Rottwang, el genio inventor romántico, edificio antiguo, también de aires medievales, que se asemeja más al taller de un alquimista.

En la ciudad de la superficie hay un jardín idílico y un barrio del desluz, retratado con arquitecturas de lo exótico, desde lo sensual hasta lo estilístico pecaminoso. En la “ciudad subterránea” se distingue además una zona de lo clandestino asociada con los espacios cavernosos donde la alegoría de la salvación de los trabajadores se representa mediante la imagen de los cristianos escondidos en las catacumbas durante los tiempos de su persecución.

Rottwang, que trabaja para el gran capitalista y dueño del mundo Frederman, lleva algún tiempo intentando diseñar un androide, una máquina que tenga todas las primacías de un ser humano, pero que sea absolutamente devota, un trabajador que no tenga posibilidad de conciencia de clase, que trabaje de forma incansable y leal.

Rottwang, conoce la importante labor de María, una mujer profeta, que anuncia la llegada de un salvador entre los obreros, decide raptarla y suplantarla por el primer androide que ha conseguido crear. Este androide, llamado Futura, es completamente idéntico a María, aunque en un primer momento está bajo el control de Rottwang. Futura hostiga a los obreros utilizando la influencia de María, para que se rebelen contra los moradores de la superficie. No quedan claras cuáles son las intenciones de Futura, pero posiblemente intenta que se produzca el choque frontal entre las dos clases sociales y como resultado la raza humana destruida. Esto es lo que consigue parcialmente, desencadenando una situación apocalíptica, que destruye parcialmente la superficie e inunda el mundo subterráneo. Finalmente, cuando los obreros deciden acabar con María, se descubre el engaño de Futura y Frederman, ante la visión del desastre ocurrido a causa de su ambición, decide cambiar de actitud y sellar una alianza entre los mundos.



La amenaza o La frialdad de la máquina.

Un tema que desarrolla el film es la amenaza que puede suponer la tecnología en un futuro utópico, al igual que en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin. En el peligro de las utopías futuristas, con crítica política incluida, profundizarían posteriormente autores con obras consagradas en clásicos que popularizarán el tema: Aldous Huxley con *Un mundo feliz* (1932), George Orwell con *1984* (1949) y Ray Bradbury con *Fahrenheit 451* (1953) hasta James Cameron con *Terminator* y Larry Wachowsky, Andy Wachowsky con *Matrix*. Todos de alguna manera supieron del film alemán. Martin Heidegger, también desde Alemania, posteriormente otros pensadores como Zizek o Sloterdijk serían muy explícitos con la relación entre lo técnico y la advertencia de políticas de control, como disposición de la humanidad, *Ge Stellen*. Todo funciona. Todo funciona y hasta el ser o lo real es lo auto-operativo o el gesto tecnológico máximo de erigirse en constructor autómatas de lo otro, una especie de neo-cartesianismo cibernético. Esto es precisamente lo inhóspito, que todo funciona; que el funcionamiento lleva siempre a más funcionamiento, que la técnica arranca al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraiga de su preocupación esencial. En ese futuro utópico las máquinas están al servicio del ser humano, pero al mismo tiempo, los humanos son esclavos de las máquinas en que se han transformado, tal como en la dialéctica del amo y el esclavo, sintetizado por la tecnología.

La tecnología rebelándose.

Volviendo a *Metrópolis*, el subsuelo es un rostro del infierno, como una cárcel llena de peligrosos artefactos,

en la que el propio Freder, hijo de Frederman, desconocedor de la existencia de tanta injusticia se ve atrapado cuando descubre a María. La aparente armonía se rompe cuando las máquinas se rebelan contra aquellos que las crearon y tratan de buscar su perdición. Cuando el científico Rottwang construye el androide *Futura*, dotándole de inteligencia artificial, en realidad está jugando a la historia de la creación de un "alter" para afrontar una venganza. Como resultado de este soberbio acto la tecnología toma conciencia de sí misma y pretende destruir a sus competidores humanos. Algo que será evidente en el cine como la rebelión de las máquinas. Más disciplinadas y menos emotivas que el hombre descartan las generaciones anteriores y las consideran residuo, sin la menor nostalgia o duelo, como se ve claramente en la saga *Terminator*, donde las viejas máquinas son rescatadas por los humanos en un expreso gesto de recuperación de la memoria cultural de lo espiritual de las máquinas.

Metrópolis y la guerra. La trinchera como matriz.

Cuando se estrena *Metrópolis* estamos en 1927, la sociedad occidental ha perdido la fé en sí misma y en el desarrollo. Así se puede comprender la crítica de un Huxley, un Orwell o un Bradbury, y el desapego filosófico de los neomarxistas Adorno y Horkheimer, a la luz de la Guerra que no hizo sino acrecentar la sensación de decadencia y posteriormente atesorar la memoria a través de una nueva ideología ambientalista y conservacionista de la cultura.

A muchos no sorprendió el estallido de las Grandes Guerras durante ese tiempo. Borges, quien acompañaba a sus padres en Ginebra, estudió bachillerato, aprendió idiomas y entró en contacto con el expresionismo alemán. Precisamente bajo el influjo de esta corriente estética nacieron sus primeros versos, dominados por un cierto fatalismo y por el deseo de encontrar una terapia poética dentro del trauma. El poema titulado "Trinchera" es una clara muestra de ello:

Angustia.

En lo altísimo una montaña camina.

Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja.

El fatalismo unce las almas de aquéllos

que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche.

Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales.

El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan.

El silencio aúlla en los horizontes hundidos^[1].

La trinchera evoca la maraña de cabellera que protege e "indiferencia" al guarecido. El pelo de la trinchera, de la bruja que no se peina para no descalibrar sus sueños. Las piletas de la noche a las que refiere Borges evidentemente son las navegaciones profundas y descansantes. En un mundo perdido se busca la maleza, fundirse en selvática salvación. En esa selva, o tal vez bosque, un verso se desprende. Hundirse en la grieta más baja, acaso la más parecida al cobijo femenino: la mujer del mundo subterráneo protege a los hombres infelices, pobres, cuyo destino penoso será el de Metrópolis, o sea, vivir como rebaño conducido por el comando de un ordenador.

"Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja".

"Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales".

Las armas punzantes tienen un sueño. Se encuentran con los entreveros nupciales, con el amor nupcial en

medio de la guerra bronca. Soñar con la noticia del amor, del encuentro nupcial de punzadas amorosas de la carne con la carne.

La alienación marxista

El esfuerzo mental y físico que queda atrapado en el producto, que se independiza del trabajador, se vuelve extraño, hostil a él, y lo somete a su servidumbre. El trabajador pierde toda autonomía personal y toda posibilidad de encontrar satisfacción en el trabajo. El trabajo se amalgama al producto (dándole el valor) el cual pertenece al capitalista que se apropia de él. Cuanta más riqueza produce más pobre es, cuanto más produce menos poder tiene. Cuanto más se exterioriza en el objeto, que se vuelve extraño a él, más pierde de sí mismo, más pobre se vuelve su mundo interior y tanto más poderoso el mundo extraño. Lo mismo que con la [religión](#), cuanto más cosas pone el hombre en Dios, tanto menos conserva para sí mismo.

Para el obrero, el trabajo es un medio de subsistencia, en vez de ser una manifestación de su personalidad. El obrero solo puede conservarse como sujeto físico en su condición de obrero. Ya no en condición de hombre con acceso directo a los medios de subsistencia directos que le ofrece la naturaleza. Su cuerpo inorgánico (la naturaleza) le es sustraído. El hombre vive de la naturaleza, con la cual debe mantener una relación constante para no morir.

Gracias a la elaboración de la naturaleza inorgánica, el hombre se experimenta como ser genérico. Y cuando esta relación productiva se ve alienada bajo el capitalismo, su naturaleza como ser genérico desaparece. Se ve impedido de realizar su actividad como especie. El trabajo se transforma en un medio para su existencia individual, y no como fin en sí mismo del [genero](#) humano.

Entonces la mujer, una mujer pálida, radiante, pájaro esclarecido, aletea sobre los hombres trabajadores que han perdido su suerte, acabados y estrujados como ciudadanos de cuyas fábricas son elementos perecederos como pequeños juguetes de bazar, réplicas de zapatos deportivos y plaquetas de ordenadores. La mujer de *Metrópolis* llamada María, que evidentemente alude a la Virgen María, anticipa la idea de un hombre que los salvará. María es un producto del hombre en la película, y, esta, es la idea de la película. El hombre alienado se recobra ante María. En la opresión genera su propia religión, más radical que cualquier religión o tan auténtica como las verdaderas religiones. El hombre devoto, alienado y triste adora tanto a su personaje que lo unge de fuerzas masivas, de la multitud, hasta que acontezca el salvador. El salvador es el propio hijo de Frederman en un amorío oculto con la esposa de Rottwang, quien se vengará al producir su androide con características imperfectas. Se produce así una suerte de populismo religioso y los trabajadores no violentan el mundo con instancias apocalípticas, sino que acuerdan con los empleadores una alianza perpetua. María, entonces es la hija del mismo Frederman con el inventor y por tanto madrastra de Freder. Ella anuncia la llegada de su hijo a los alienados. Pronto se entenderá que sólo la mujer como fuerza de la naturaleza o presagio puede ser la gran heroína de la ciencia ficción.

En el cap XII de *Psicología de las Masas*, Freud nombra las dos únicas cosas que caen fuera de la serie de la formación de la masa y que además tiene carácter disolvente respecto a ella: el síntoma y el amor por una mujer. Esto se alinea con la primera parte del cap IV de "El malestar en la cultura", donde el autor indica, "amor por una mujer que lleva a la procreación de hijos como primer valor cultural". Aquí Freud plantea que la convivencia de los seres humanos tuvo un fundamento doble: la compulsión al trabajo y el poder del amor, pues el varón no quería estar privado de la mujer como objeto sexual y ella no quería

separarse del hijo, carne de su carne, sinopsis de Metrópolis.

En la clase del 21-1-75 del seminario RSI, Lacan escribe que "Un padre...hace de una mujer, objeto a que causa su deseo... De lo que ella se ocupa, es de otros objetos a que son los hijos". Gracias al síntoma, el sujeto puede recuperar algo de la "verdad" de su "deseo", que llega "cifrado y no reconocido", por lo cual requiere de la interpretación. Cifrado y no reconocido como huella del síntoma, es aquello que el sujeto traicionó de su deseo. De esto no pueden no quedar consecuencias que se delatan por el síntoma a través de la insistencia significante.

Finalmente, en La Tercera, Lacan dice que el síntoma viene de lo real, el síntoma es ante todo algo que no cesa de escribirse de lo real, entonces el síntoma no se reduce al goce fálico. El sentido del síntoma es lo real, lo real en tanto se agujerea para impedir que las cosas anden, que anden en el sentido de dar cuenta de sí mismas de manera satisfactoria. Algo se atraviesa en el medio. La verdad se olvida. Luego, todo depende de que lo real insista.



El falo nulo de la mujer

Es en este sentido, que también las mujeres expresan sumamente bien lo real, de las mujeres. Su ser "no-toda" se mastica en esa profundidad de catacumbas como motivo de la salvación de los alienados en la película. La mujer toda sería la que puede tragar con su "trinchera" borgeana a todos los hombres en cuanto soldados de lo fálico. Para el inconciente, y todos lo eran en la Gran Guerra, el goce sexual se localiza alrededor del falo. Pero

una disimetría se instaura. Un varón centra todo el goce sexual alrededor del falo. Su goce entonces es "uno": "el goce fálico es el obstáculo por el cual el varón no consigue gozar del cuerpo de la mujer, porque el goce del órgano es precisamente de lo que goza él", dice Lacan en el seminario XX. Un hombre no podrá gozar de ese cuerpo como todo, gozará de una parte de él, abordará a la mujer como objeto "a", causa de su deseo. El goce de una mujer es doble, dividido, "no todo" fálico. De modo que María es toda-no, pues su complemento, la robot Futura hace de falo nulo. Frederman intercepta el goce fálico de la madre hacia el niño, evitando que el exceso de este goce sea vivido como goce del Otro para el niño. Entonces, abre la posibilidad al goce fálico, al mismo tiempo que lo limita. La fórmula "no hay relación sexual" implica que hay una falta de goce estructural inherente al sujeto que habla, una inadecuación del lenguaje y del ser que constituye en última instancia la causa del deseo.

El síntoma, en este caso la presencia de una mujer entre los obreros, es más un relevo de ese goce faltante. Si no hay finitud a nivel del sentido del síntoma, es porque no existe relación sexual. Ese sentido puede tomar la forma de una mujer como síntoma del hombre, en tanto que éste se definiría como entorpecido por el falo que imagina tener.

La ciudad de la mujer mentida

Probablemente estemos prescribiendo con estos atisbos otro de los antecedentes de lo que es Metrópolis, como la reciente serie The Good Wife. Tan simple como diaria se plantea ese "mundo Metrópolis" de oprimidos como la gran "autoparte" oculta de la suntuosa carroza, como gran basura estética de una ciudad-

obra de arte en su noche carroñera de la inseguridad. La ciudad como la gran mujer social, la gran engañada y comprada con lujos, que deberá salir a sostener a su familia cuando su esposo, el espléndido esposo, caiga preso acusado de corrupción y expuesto a escándalos con prostitutas (the good wife dice estar inspirada en una verdadera historia política, tal vez la del conocido Gobernador de Nueva York o la del Presidente Clinton). Ese apego del hombre por gozar a la mujer-no toda, toda, al menos en el cine, tiene una dupla de trabajos encarnados por Dustin Hofman cuando reemplaza a la madre en la crianza del niño en Cramer vs Cramer y cuando personifica una mujer que en su esencia de hombre simulada se enamora de otra, en Tootsie. La ciudad se sigue gozando a sí misma sin querer, a pesar de sus males, como la mujer que es plena, apenas y con tan solo una caricia, algo que el varón-Frederman no tolera. María no es más que una Metrópolis invertida ópticamente, dentro de la imagen de la ciudad, en signos de hipermetropía, donde la consecuencia es que la imagen es borrosa y puede existir por lo tanto una falta de agudeza visual en el momento del encarnamiento de lo urbano. María ha descendido como lo que le falta a Metrópolis, conocimiento de los obreros. María ha optado como hipermetropía el “descenso de la luz hacia la caverna” oponiendo la trayectoria del modelo alegórico de los griegos. Como se ve en el afiche promotor María lleva a Metrópolis de rodete como un sofisticado peinado ornamental o Metrópolis se sostiene en la estructura matricial de María, como caverna de la verdad.

BIBLIOGRAFIA

Freud S. : Psicología de las Masas y Análisis del Yo.

El Malestar en la Cultura

Lacan, J. : Sem. La Angustia.

Sem. La lógica del fantasma.

Sem Aún.

Sem. RSI.

Sem. El Sinthome.

La significación del falo. Escritos II.

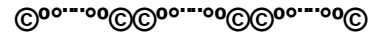
Sloterdijk, Peter: (2007), En el mundo interior del capital, para una teoría filosófica de la globalización.

[1] Revista signos versión On-line ISSN 0718-0934 v.32 n.45-46 Valparaíso 1999.

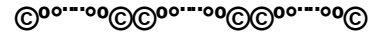
Recomendaciones de Papirando

Boletín por mail e información en línea de primera

CINEFANIA



Darío Lavia



[\[http://www.cinefania.com\]](http://www.cinefania.com)

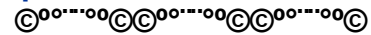
[\[http://www.cinefania.com/ficcion\]](http://www.cinefania.com/ficcion)

[\[http://www.cinefania.com/terroruniversal\]](http://www.cinefania.com/terroruniversal)

[\http://www.quintadimension.com/televici

[o\]](http://www.cinefania.com/tv)

[\[http://www.cinefania.com/tv\]](http://www.cinefania.com/tv)



Uno de los mejores sitios de cine



www.elamante.com

Hollywood

Yunieski Betancourt Dipotet

—Y esas son solo las de hoy —dijo el Presidente de la Compañía de Cine y golpeó la mesa antes de señalar las miles de cartas de fans amontonadas contra las paredes—. Nos arriesgamos a que otra compañía se quede con el liderazgo del mercado de las películas basadas en temas científicos.

—Pero es que lo que ellos piden es imposible —susurró una vez más el jefe del equipo de guionistas de *Bing Bang*, *el origen de todo*, y bajó la cabeza ante la mirada furibunda del Presidente, quien rugió:

—Ese derrotismo es inaceptable, reúna a su gente y preparen el guión. En un mes comenzamos a rodar la precuela.

¡HASTA CUANDO!

HEBERT POLL GUTIÉRREZ

Usted se ha comunicado con el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas). Si llama para acordar una cita marque el 1. Si desea conocer por qué los largometrajes y cortometrajes los hacen los mismos actores, actrices y directores, marque el 2. Si llama en busca de trabajo, por favor espere, será atendido por la operadora. Graciasssss.

Un microsegundo después...

¡Increíble! Por primera vez no me dicen: No tenemos plaza o nosotros te llamamos.

Entonces, los espíritus de la mala suerte, enojados porque están al perder su conejillo de indias favorito, hablan con el buen samaritano que deseaba ayudarme y este después de decirme: Puedes venir mañana, eres el hombre que necesitamos pregunta: ¿De qué color eres?

---Soy negro, no puedo ser diferente.

S-I-L-E-N-C-I-O

Se cae la comunicación.



Danza ritual

Marcos Polero

Sus ojos se encontraron mientras la música se hacía más fuerte y envolvente. Las caderas de ella, acompasadas y ondulantes, se sacudían rítmicamente y sin embargo sus movimientos estaban tan bien coordinados que las pupilas negrísimas se mantenían quietas y brillantes flotando entre los espasmos.

Los ojos celestes de él se abrían en actitud de asombro y a la vez se embelezaban perdiéndose en ese hermoso cuerpo de hembra voluptuosa que se le ofrecía.

Ella se acercó al lugar donde él estaba sentado. Él instintivamente se puso de pié y se le unió en la danza. Sus movimientos eran inexpertos, vacilantes, pero reflejaban una hipnótica determinación.

Ambos bailaron casi tocándose al son de los tambores y el mundo alrededor comenzó a desaparecer. Flotaban en un cosmos privado donde eran el sol y la luna, circundándose, rodeándose, embebiéndose el uno en el otro. Más solos y más juntos que nunca jamás. Únicos. Dueños de las estrellas y del cielo, del todo y de la nada.

No se conocían. Nunca se habían visto, sin embargo ninguno de ambos tuvo dudas. Supieron inmediatamente, tuvieron la absoluta certeza de su mutua pertenencia, de su unidad indisoluble, de la amalgama de sus almas y del apetito de sus cuerpos.

Se sintieron incompletos y llamados a ensamblarse. Se vieron en un banquete con el otro ofrecido como manjar.

Se dijeron cosas incomprensibles, indescifrables, solo entendieron las vehementes acentuaciones de las palabras. No hablaban la misma lengua, no podían comprender sus frases amorosas.

El era primer oficial del barco inglés recién atracado cerca de la playa. Había partido de Londres hacía ya cuatro meses con la misión de conseguir plantas de caucho en el nuevo continente. Era un circunspecto caballero británico, educado con aire de superioridad para mandar a la marinería. A la vuelta de su viaje lo esperaba una novia de la corte con la cual estaba comprometido en matrimonio. Ella era hija del jefe tribal amigo del capitán y admirador del rey Británico. Era una princesa nativa, llena de espontaneidad natural e inocencia selvática, de piel cobriza, largísimo cabello negro azabache y de una exuberancia que obligaba al deseo. No tendría más de catorce o quince años y su sonrisa iluminaba la noche cerrada de la jungla tropical.

Bailaron y bailaron, enajenados, sin ver a los marineros, algunos en la danza, los más, tirados entre las sobras del cerdo con piña y los frutos tropicales, borrachos de aguardiente europea y llenos de comida autóctona.

Bailaron sin percibir la atenta y desconfiada observación del cacique ni la perplejidad reflejada en el rostro del preocupado capitán, sentado con embarazo a la diestra del soberano.

Y ante la inminencia del amor y al ritmo vertiginoso del baile, ambos supieron que, por las buenas o las malas, oponiéndose a cualquier voluntad que se les cruzara, y desafiando a los infiernos de sus religiones, que les prometían castigos divinos de todos los posibles matices, así tuvieran que fugarse a través de la selva para fundar en la completa soledad una nueva estirpe maldita, seguirían juntos por todo el resto de su existencia.

Información de autores:

Ainhoa Barcena Escarti - Sensaciones de una calurosa noche de verano (Pág. 3)

Madrid – España

Mail: noa893@hotmail.com

Blogs: <http://ornitorrincoinwonderland.blogspot.com/>

<http://parquedeideas.blogspot.com/>

<http://www.toshirouniversodeainhoa.blogspot.com/>

Datos de la autora x la autora: Nacida en Cádiz en abril de 1984, escritora desde que la memoria alcanza.

Gané un concurso por un relato en los años escolares.

Me he presentado a varios concursos literarios ganado una Mención especial en pensamiento en el certamen de microtexto del concurso internacional Garzón Céspedes y acabó de recibir en la segunda edición de dicho certamen un galardón como finalista en el área de Dicho.

Quede seleccionada como finalista en el certamen de relatos en la primera convocatoria literaria Letra Universal.

Acaban de publicar dos relatos míos dentro del libro Más que palabras, debido a que he quedado finalista en el II certamen de microrelatos El arte de escribir y en el II certamen de relatos El arte de escribir.

Cada mes durante ocho meses publique en la papelería “Garabatos” microrelatos gratuitos, actualmente desde el mes de Noviembre se puede encontrar “Sólo palabras”, mi publicación mensual en la librería Quórum de la calle Ancha en Cádiz capital.

Además ediciones oblicuas se ha interesado en mi obra.

También he autoeditado y sacado a la venta bajo un precio mínimo en una librería de viejo llamada Azul.

Actualmente estoy estudiando la Licenciatura de Filosofía.

Escribo en tres blogs diferentes.

Francisco Enríquez Muñoz – Cine de Zombis (Pág.4) / Cine Giallo (Pág. 7) / Cine Gore (Pág. 8) / Cine Slasher (Pág. 12) / Cine Snuff (Pág. 17) / Claves para entender el cine porno (Pág. 19)

México.

Mail: pornocochinon@yahoo.com.mx

Marcelo Gustavo Fernandez Farias – Reseña de Michelito (Pág. 27)

Mendoza - Argentina

Mail: michelito11@yahoo.com.ar

Blog: www.depoesiayotrasapreciaciones.blogspot.com - www.movimientoamplio.blogspot.com

Rolando Revagliatti - Sofia & Marcello (Pág. 27) / “Caravaggio” (Pág. 27) / Procedimiento para mentar a cuatro rubias del cine (Pág. 28) / “Vértigo” (Pág. 28)

Buenos Aires - Argentina

Mail: revadans@yahoo.com.ar

Blog: <http://rolandorevagliatti.blogspot.com>

Daniel De Culla - Lady Gaga De Cine (Pág. 28)

España

Mail: gallotricolor@yahoo.com

Rubén Martín – Cosas de Sofia y Totó (Pág. 30)

Mail: nomellamoevaristo@gmail.com

Pilar Ugarte Muñoz – Recuerdos de Celuloide (Pág. 31)

España

Mail: tafpilar@gmail.com

Blog: <http://tirarsealfolio.blogspot.com>

Aldo Enrici – Aquella mujer de película (Pág. 32)

Río Gallegos - Argentina

Mail: enrici_20@hotmail.com

Cinefania – El amante del cine - Recomendado – (Pág. 38)

Mail: correo@cinefania.com

elamante@simultanews.com

Yunieski Betancourt Dipotet - Hollywood – (Pág. 38)

Yaguajay - Sancti Spiritus - Cuba

Mail: analisis@lajiribilla.cu

Datos del autor: Yunieski Betancourt Dipotet. (Yaguajay, Sancti Spiritus, Cuba, 1976) Sociólogo, profesor universitario y narrador. Máster en Sociología por la Universidad de La Habana, especialidad Sociología de la Educación. Ha participado como ponente en eventos nacionales e internacionales de su disciplina. En estos momentos trabaja en su proyecto de doctorado, que versa sobre los procesos de socialización y la transmisión de la enajenación. Imparte las asignaturas Historia y Crítica de las Teorías Sociológicas I, II y III, Sociología y Política Social Urbana, y Sociología de la Cultura. Cursó el taller de narrativa del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, Ciudad de La Habana, Cuba. Ha publicado en La Isla en Peso, La Jiribilla, Axxón, miNatura, NM. Finalista en la categoría Pensamiento del II Concurso de Microtextos Garzón Céspedes 2009. Premio en el género Fantasía del Segundo Concurso de Cuento Oscar Hurtado 2010, con el cuento Cuestión ideológica. Actualmente reside en Ciudad de La Habana.

Herbert Poll Gutiérrez - ¡Hasta cuando! - (Pág. 39)

Cuba

Mail: yusetverrier.mtz@infomed.sld.cu

Datos del autor: (1977) - Licenciado en Comunicación Social. Escritor, narrador oral escénico, dramaturgo, guionista de Cine, Radio y Televisión, Animador Turístico y comediante. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz (AHS). Graduado del VII Curso de Técnicas Narrativas, auspiciado por el Centro de Formación Literaria "Onelio Jorge Cardoso". Por su labor ha obtenido varios premios como: 2008: Premio Concurso Nacional de Dramaturgia para Niños y Jóvenes "Teatrinós". 2008: Premio Concurso Nacional Titirixtos, evento celebrado en la VI Jornada de la Dramaturgia Cubana y auspiciado por la Galería El Retablo, el Centro de Documentación e investigación de las Artes Escénicas "Israel Moliner Rondón" y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas. 2007: Premio Nacional de la Ciudad de Nueva Gerona en Literatura Infantil Juvenil, entre otros. Tienen publicado junto a su madre el libro de cuentos para niños y jóvenes: Emi Laará: Pequeñas Historias para Soñar (Cuentos Infantiles Afrocubanos) Ediciones Matanzas 2004. ISBN: 959-268-038-8. También escritos suyos aparecen en otras publicaciones como: Revista Matanzas, Revista Barquitos de San Juan, Boletín Olokum y en el libro: La hora Cero. Antología del Cuento matancero. Ediciones Aldabón 2005.

Marcos Polero – Danza Ritual - (Pág. 40)

Buenos Aires – Argentina

Mail: marcospolero@hotmail.com

CORREO – REPERCUSSIONES DEL NÚMERO ANTERIOR

Katy:

Un tema aparte es la bestialidad y la inhumanidad ejercida históricamente por el hombre hacia la mujer, tema que se toca en varios textos dentro de la revista y eso sí me avergüenza como género, al despreciar todo acto y tipo de violencia no puedo concebir cómo todavía sigan esos atávicos hechos.... Es una lástima ver que después de ese comentario, lo único que se les ocurra para la tapa sea una mujer reducida a lo de siempre.. objeto tatuado y con una teta al aire!!! El mensaje machista sigue implícito, igual que el comentario de literatura escrita por mujeres... literatura es literatura y punto. No hay género ahí... todavía hay quienes creen que Frankenstein fue escrito por un hombre!

Papirando:

Estimada Catalina, sin ánimo de polemizar ni de desdecir, y respetando tu opinión creo que queda claro que estoy de acuerdo con vos sobre que la literatura es una sola, así lo dice la editorial, siempre que se fragmenta un mensaje uno puede acomodar la visión personal para que acomode según la idea que se tiene preconcebida, eso no quiere decir que sea la verdad ya que nadie es poseedor de la misma. No obstante como dije respeto tu opinión y no hubo una intencionalidad en la tapa, la cual hizo un colaborador con su visión particular de la temática femenina, tu lectura de machismo implícito es válida, aunque no compartida.

Si quieres que aparezca la crítica que enviaste hacemelo saber que la coloco el próximo número.

Saludos y gracias por comunicarte.

Katy:

Gracias por responder, y sí, me gustaría que aparezca en el próximo número... a lo largo de mi vida he conocido machistas para quienes sólo somos objetos de "diversión", pero también hombres que nos respetan y aprecian como iguales, en lo intelectual y humano... aunque han sido los menos!!! Así como también veo la amplia galería de mujeres, televisivas y no, que se conforman con ser simples muñecas plásticas e indignas de llamarse mujeres. El bombardeo constante de los medios hace que las mujeres creen que hay que fluctuar entre la anorexia y las siliconas, reduciendo toda la maravillosa humanidad que hemos sido dotadas a una simple apariencia externa, olvidando, o ni siquiera teniendo en cuenta, que lo más valioso es el interior... la intelectualidad, el saber, la curiosidad por ver que hay más allá de la realidad de todos los días, el valor de poder sostener una conversación interesante con quien sea, tantas cosas por ver, saber y leer! Sin olvidar que la maternidad bien entendida y bien vivida es el don más maravilloso con que contamos, el que nos hace únicas y poderosas, y que muchas viven como una pesada obligación social!!! Escribo todo esto con conocimiento de causa. Soy madre de una hija adolescente, artista plástica, escritora y ex esposa... las cosas de la vida me han llevado a tener que trabajar como secretaria en un centro de estética en una villa balnearia,

así que veo in situ la decadencia de mi propio género... y a los representantes del otro, que pagan lo que sea para ver modeladas sus fantasías! Hay mucho material para seguir charlando!!!
Un abrazo.

Revista Literaria Papirando

La revista bimensual PAPIRANDO, se distribuye gratuitamente por mail. Trabaja con una selección cada vez más selecta de textos. Con un eje temático cambiante y la intención de diagramación novedosa acepta colaboraciones de todo el mundo en el siguiente mail: lorenzopablo10@yahoo.com.ar

Links de las revistas anteriores:

2009

Papirando 1 - Solo Web -

<http://issuu.com/g.m.s.camui/docs/papirandon1>

Papirando 2 - CIENCIA FICCIÓN - Solo Web -

www.openzine.com/papirando

Papirando 3 - FANTASIA - Formato ppt - pdf

<http://www.4shared.com/file/103344457/ea1a24cd/Papirando3.html>

http://www.4shared.com/file/104892929/38a0597e/Papirando_TRES.html

Papirando 4 - TERROR - pdf (Para Bajar)

http://www.4shared.com/file/113881234/7587432d/Papirando_4.html

Papirando 5 - POLICIAL - pdf (Para Bajar)

http://www.4shared.com/file/121956762/5053e9d1/Papirando_5_POLICIAL_.html

Papirando 6 - MONSTRUOS - pdf (Para Bajar)

http://www.4shared.com/file/134839255/613cf430/Papirando_6_-_Monstruos.html

Papirando 7 - CIUDAD - pdf (para Bajar)

http://www.4shared.com/file/160759322/7362f061/Papirando_7_-_Ciudad.html

2010

Papirando 8 - DE OTRO MUNDO - pdf (Para Bajar)

http://www.4shared.com/file/199766354/863bfe6a/2_Papirando_8_-_De_Otro_Mund.html

Papirando 9 - INTERNACIONAL - pdf (para bajar)

http://www.4shared.com/file/241983077/cc13b5b/-_Papirando_9_-_Internacional.html

Papirando 10 - FUTBOL - pdf (para bajar)

http://www.4shared.com/document/79DcXOsi/Papirando_10_-_Ftbol.html

Especial Daniel De Culla

http://www.4shared.com/document/6pImqoYF/Papirando_-_Suplemento_Daniel_.html

Papirando 11 - Mujeres - pdf (para bajar)

http://www.4shared.com/document/WbrnC8oc/-_Papirando_11_-_Mujeres.html

Especial Marcos Polero

http://www.4shared.com/document/cIcsVHpx/Papirando_11_-_Especial_Marcos.html