

3.2. *El Giallo italiano*

Francisco Esquinas

3.2.1.- Introducción.

Hablamos del *Giallo* para pormenorizar un tipo de cine que se popularizó bastante en la filmografía italiana. “El *giallo* toma su nombre de una colección de libros de bolsillo de portada amarilla; *giallo* significa amarillo en italiano. Las novedades en esta nueva etapa del horror fueron los asesinatos explícitos filmados desde una cámara subjetiva, homicidas vestidos con ropa y guantes oscuros y tramas vistas desde los ojos del héroe.” (Lazo, 2007, 105). Se puede hacer balance en la historia del cine universal y obtener como conclusión que las tramas escabrosas han sido siempre un filón brillante desde los orígenes del cinematógrafo.

La crónica negra ha servido para adaptaciones fílmicas o ha ilustrado películas basadas en ella. Podemos elaborar un listado de asesinos famosos cuyos casos han sido llevados a la gran pantalla, comenzando por Jack El destripador, Landru, Peter Kürten *El vampiro de Dusseldorf* o Ed Gein.

Este subgénero aparece sobre los años 60 y en la actualidad encontramos algún filme representativo, aunque ya contaminado de la oleada norteamericana del nuevo cine de suspense. Tiene unas características esenciales y destacables. No se debe confundir con el cine negro, aunque aparezcan elementos convergentes entre ambos. Tampoco se pueden considerar películas de suspense al uso. La cámara nos sumerge en el terrorífico escenario del crimen de forma macabra y muy visual. Las claves del gore se cumplen ante la presencia exagerada de la sangre, visualización en primer plano de violentos ataques o del cuchillo clavándose en el cuerpo de la víctima e incluso en algunas ocasiones se explicitan desmembramientos.

En el *Giallo* el papel protagonista lo asume en la mayoría de las producciones un personaje civil que se ve envuelto de forma casual en el primer asesinato. A partir de ahí su vida se torna en un viaje obsesivo por atrapar al criminal, un factor clave en el planteamiento narrativo con raíz mítica donde “los monstruos le ofrecen al héroe la oportunidad de demostrar su heroísmo hasta el punto de que podría decirse que en los mitos griegos su función no es otra que la de dejarse eliminar por el héroe para que él pueda demostrar sus cualidades” (Martín, 2002, 20). En las historias aparecen

personajes secundarios siempre dentro del mundo sórdido que se nos presenta. Proxenas, prostitutas, periodistas ambiciosos y sin escrúpulos son algunos ejemplos de roles que se aprecian en este tipo de cine.

Las localizaciones son ciudades italianas, normalmente en reductos casi suburbanos o periféricos, calles oscuras y estrechas, edificios antiguos en estado deplorable. En estos espacios, la muerte se manifiesta durante la madrugada, el asesino no escoge en casi ninguna ocasión actuar a plena luz del día, con esta fórmula aumenta la dosis de terror y angustia de cada crimen.

Bebe de muchas fuentes. La más evidente es la literatura de misterio italiana, el folletín y el serial de suspense radiofónico. Apenas hay tramas secundarias de romance, el amor está muy poco marcado. En su lugar aparece el deseo y la obsesión, se sugieren relaciones extramatrimoniales o la atracción del protagonista o la protagonista por un personaje principal de la trama. Por lo general las víctimas son mujeres jóvenes con edades entre los 25 a los 35 años. El asesino tiene una presencia casi invisible: entre sombras, cubierto casi completamente por su ropa (y sin mostrar nunca el rostro) y a través del uso del plano subjetivo o en primera persona. Esta técnica hace más real la agresión, consigue un mayor impacto para el público de esa escena. La mayor virtud de la propuesta italiana en este cine de suspense es precisamente su alta expresividad dramática a través de la violencia no censurada.

En el *Giallo* se relaciona lo íntimo y sensual con la tragedia. Más adelante veremos esta relación entre sensualidad y el género de terror en Italia. Frente a la sobriedad de otras nacionalidades o la tendente sugerencia del cine negro norteamericano, que elige jugar con el doble sentido y la insinuación antes que mostrar impudicamente cualquier elemento sexual, tenemos una producción que se recrea mucho en lo visual antes que en lo figurativo. El momento de mayor peligro para una víctima en estos filmes es cuando disfruta de la comodidad y cobijo del hogar, cuando llega el momento de despojarse de la ropa y disfrutar de la intimidad. El espectador actúa como un *voyeur* que mira a través de un pequeño agujero. El asesino finalmente hace acto de presencia rompiendo ese instante casi mágico y desenvolviéndolo en dolor, agonía y tragedia.

Los cuerpos de la ley y el orden son vistos a través de la lente del escepticismo y la crítica. La policía actúa con dureza, con excesiva rigidez y con inconmensurables trabas burocráticas. El/la protagonista supone la intervención no limitada de alguien no expuesto al sistema que, por lo tanto, no está corrupto o sometido a él. Es una visión

pesimista y oscura de la sociedad en la que vivimos, llena de escondites donde la justicia y la protección no pueden llegar.

3.2.2. *El Pájaro de las plumas de cristal* (Darío Argento, 1970):

Como ejemplo del subgénero del *Giallo*, es importante hacer análisis de esta película con la que debutaba un emergente Darío Argento. Se trata de una coproducción italo-alemana con todos los elementos presentes. Su trama versa sobre un escritor norteamericano: Sam Dalmas, que mientras está en la ciudad de Romas es testigo presencial del apuñalamiento de una joven, Monica Ranieri, esposa de un acaudalado hombre de negocios. El comisario Morosini es quien lleva a cabo la investigación y en principio retiene a Sam como sospechoso. Progresivamente ambos personajes confían el uno en el otro y el comisario confiesa a Sam la existencia de un asesino en serie que ha asesinado varias mujeres. El escritor comienza a investigar por su cuenta sin percibir la obsesión que empieza a consumirle.

La película trata el guión como un mecanismo que mueve el artificio del filme y las trampas argumentales. El protagonista conoce desde el principio la identidad del asesino. Mediante un estilo visual fuerte, que muestra la violencia en primer plano, en un espacio austero cromáticamente, inmerso en claroscuros que confunden al espectador y al protagonista. Esa escena inicial prodiga con la angustia constante en el resto del metraje. El juego de los cristales que dejan a Sam “encerrado” entre la calle y el local donde Mónica agoniza es asfixiante, se puede sentir la opresiva situación de impotencia y pánico durante los segundos que dura la secuencia.

La llegada de la policía presenta al comisario Morosini. Hay una separación entre el mundo que representa Morosini y el mundo del protagonista. Mientras que el agente se ve superado por la burocracia y por sus propias obligaciones, Sam aprovecha su tiempo libre en desenmascarar al asesino. Pasa de ser sospechoso a ser un infiltrado. La policía queda como telón de fondo o red de protección.

Lo más llamativo es la recreación de una atmósfera cerrada y viciada en plena urbe. No aparece la Roma monumental y turística sino una ciudad de calles laberínticas, oscuras y peligrosas. Sam no reside en un lujoso hotel de cinco estrellas, sino en un ático casi en ruinas junto a su pareja. La desmitificación de la ciudad es algo evidente en el filme, los confidentes que ayudan al escritor son convictos, homosexuales o personajes de dudosa reputación.

El protagonista tiene pareja, pero se deja entrever una extraña atracción por Mónica, a quien ve desprotegida e indefensa. El adinerado marido de Mónica se percata de esta situación y descubre que Sam está metiéndose de lleno en la investigación de los crímenes. Aparece la figura del sicario, un hombre que ha sido contratado para acabar con el escritor y al que confunden con el auténtico asesino.

La película sienta algunas claves que son bien referentes a otras obras anteriores o bien se convierten en herramienta para producciones posteriores. El bloqueo mental de Sam, que le impide recordar con exactitud lo que vio la noche en que Mónica fue agredida; nos remite a películas que juegan con el subconsciente de los personajes como sucede en *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945). Durante el filme se baraja la posibilidad del doble asesino, o del asesino con un cómplice tras comprobar que las grabaciones telefónicas corresponden a dos personas diferentes. Este engaño lo toma Wes Craven en los 90 para su iniciática *Scream* (1996) y sus secuelas, del mismo modo la relación entre el policía y el protagonista, a medio camino de la tirantez y el proteccionismo, se asemeja a la que tenían el joven Jeffrey y el detective Williams en *Terciopelo Azul* (David Lynch, 1985), filme que por otra parte se asemeja muchísimo al estilo narrativo del Argento puramente *giallo*.

No hay puzzles ni enrevesados acertijos, aunque la trama se pierde entre falsos culpables y sospechosos que aparecen y desaparecen en la historia con más o menos lógica. No hay una sorpresa final o vuelta de tuerca demasiado impactante, roza lo previsible en un desenlace precipitado. Se podría denominar una película misógina o machista, la mujer es expuesta como víctima doliente o como foco de perdición. No obstante para su director, lo más importante no es la coherencia y cohesión del libreto, sino el concepto de insana obsesión, la atracción hacia el abismo y el descenso a los infiernos por parte de un protagonista ajeno al mundo donde termina por desenvolverse.

3.2. 3. *Rojo Oscuro* (Darío Argento, 1975)

Si con el anterior film nos referíamos al debut de Argento dentro del género y del cine en general, es con esta obra con la que se consolida en un estilo propio y también como experto en manipular los elementos clave del suspense, la intriga y el terror. La trama es muy similar a *El pájaro de las plumas de cristal*: Un prólogo presenta una escena de asesinato donde solo se ven las sombras de la víctima y el asesino, mientras suena una canción infantil. Luego nos introduce en una conferencia sobre médiums donde una mujer con capacidad de leer la mente detecta alguien que ha

cometido un horrible crimen. Una vez en casa es asesinada y sólo su vecino, un pianista, es testigo desde la calle. El vecino se obsesionará y llevará a cabo una investigación paralela a la policía, mezclándose con personajes diversos y excéntricos.

De nuevo el protagonista es un extranjero (es de nacionalidad inglesa), que se encuentra en Roma de paso. Por casualidad presencia un terrible asesinato y por interés morboso se lanza a la búsqueda del asesino. Las mismas premisas que su *opera prima* pero esta vez con un magistral sentido del suspense y del ritmo. El guión está muy bien pensado para confundir al espectador con pistas que no llevan a ninguna parte, falsos sospechosos y culpables. Argento cuida los espacios, tanto interiores como exteriores. Vuelve a huir de la visión turística y romántica de Roma que en el cine italiano ha sido tan prolífica, para llevarnos a una ciudad de noches oscuras e intransitables, calles antiguas y angostas, tramos cortados por obras urbanas y mansiones abandonadas con leyendas aterradoras.

Los interiores juegan con dos elementos clave: los espejos y el color. El color predominante, tal y como se adelanta en el título, es el rojo, color de la sangre, de las pasiones que inquieta y altera el corazón del ser humano. Los espejos inciden en lo que la visión esconde, en la importancia de lo que reflejan, muchas veces en ellos encontramos más de lo que nuestros ojos son capaces de ver. En ese patrón juega su mejor baza el filme. Una vez más, el protagonista ve al asesino desde el primer crimen, y el director hábilmente nos lo muestra también a nosotros de manera fugaz y casi imperceptible. Nos confunde cambiando un espejo por un cuadro (el pianista recuerda un cuadro que luego no estaba y que en realidad se trataba del reflejo de otro cuadro).

La investigación se torna un viaje oscuro a lo más siniestro. Todos los personajes principales van sufriendo un horrible destino a medida que la trama fluye. Cada uno de ellos está impregnado de cierto toque de misterio que les hace no estar exentos de sospecha. Aunque estereotipados, guardan mucha riqueza psicológica, de ahí que el espectador se desconcierte ante las apariciones oportunas de la periodista o la presencia inquietante de la hija del guarda.

Aunque tiene retazos sobrenaturales, la historia navega siempre por el *giallo* más puro. Salvo el extraordinario poder de la médium y la leyenda urbana de la casa encantada, lo fantasmagórico queda excluido o en segundo plano. El psicópata en realidad no es un perturbado que mata por placer, sino que lo hace por esconder las pistas de un pasado turbulento y trágico. Una vez más se introduce un falso culpable (el pianista alcohólico de un club) que enmascara al auténtico criminal. El espectador si ha

estado atento descubre que hay piezas que no encajan, hay lagunas en la trama que impiden ese desenlace concreto. Es una estrategia para incluir un doble clímax al final donde el héroe en solitario se enfrenta al villano y resuelva por fin los cabos sueltos.

Darío Argento domina la oscuridad y los escenarios insanos. Hay dos momentos verdaderamente soberbios en el filme. Uno es la muerte del parapsicólogo en su domicilio, con la entrada del muñeco mecánico que ha servido de inspiración en muchas producciones de éxito, la última de ellas *Saw* (James Wan, 2004), que toma el muñeco parlante montado en el triciclo. La segunda escena magistral es la desarrollada en la escuela, con el asesino jugando psicológicamente con sus víctimas atormentándolas con dibujos en la pizarra.

Definitivamente una vez se la analiza en términos globales, resulta una muy buena representación de este subgénero, tomado de forma madura por un director que sabe como encauzar la situación en todo momento. La violencia está presente y en primer plano, los efectos de maquillaje están muy cuidados para que las heridas parezcan reales. No es una violencia que desentone como ocurre con otros títulos que analizamos en este artículo, sino que se amolda a una trama compleja donde prima la investigación por encima de la brutalidad gratuita. A diferencia de otras películas del giallo italiano, Argento prescinde en esta entrega de toda alusión al sexo, ya sea mediante el erotismo o la sugerencia más sutil.

3.2.4. El falso documental en el cine italiano, el caso de *Holocausto Caníbal* (Ruggero Deodato, 1980)

El fenómeno del pseudo documental es algo que ocupa las secciones como una novedad dentro del cine actual. La búsqueda de nuevas estrategias que sustituyan a las viejas formas de presentar la ficción es lo que genera la aparición de una particular puesta en escena que busca afianzarse mezclando el lenguaje de varios géneros.

El documental, sobre todo, confiere al filme un alto nivel de veracidad casi al mismo nivel que los informativos televisivos. La información es asumida por el espectador con mayor vehemencia, se considera que todo cuanto es afirmado, demostrado o confirmado en este tipo de películas es verdad y pasa entrar en los conceptos que aglutinamos como nuestra realidad.

Ya el mismo proceso de creación de un documental implica precisamente rebajarse a la subjetividad y restar objetividad al producto. La selección de información, planificación y montaje, así como el acompañamiento musical o juego de voces lo separa de la realidad efectiva. El pseudo documental es una película de ficción realizada con la técnica del documental, adquiriendo su apariencia, pero sin el compendio de datos verificables con los que cuenta dicho género.

El engaño es la base de este tipo de producciones. La exposición del espectador a lugares que no existen, datos que no son reales o intervenciones de personas que fingen otra identidad, es el vehículo para que la ficción que se cuenta cobre mayor fuerza e incluso pueda ser confundida con la propia realidad.

Curiosamente uno de los filmes pioneros en esta tendencia surge de un realizador italiano. *Holocausto Caníbal* de Ruggero Deodato (1980), no supone un hito dentro del género de terror. Ni siquiera dentro del subgénero del gore podría clasificarse como obra emblemática, dado que su exhibición estuvo muy limitada y en muchos países la censura actuó en contra de su difusión. Cuando durante los 80 y 90 comienzan a surgir los primeros falsos documentales y ya en el nuevo milenio se extienden a través de Internet, la película de Ruggero se recupera y revaloriza, el curso de la historia del cine le reservaba un hueco en los precursores de este modelo.

La historia es sencilla. Un antropólogo (Harold Monroe), viaja hasta el Amazonas en busca de un equipo de jóvenes realizadores que se embarcó en plena selva para grabar un documental sobre las tribus autóctonas. Los jóvenes deberían haber regresado y no se sabe nada acerca de ellos. Tras contactar con una de las tribus, el profesor Monroe descubre los esqueletos del grupo y su equipo de filmación intacto. Supuestamente han sido asesinados y devorados por los indígenas. Tras ver las películas de los desafortunados jóvenes se dan cuenta de las atrocidades ocurridas durante la filmación.

Planteada como una crítica sobre el género humano y su obsesión compulsiva por destruir y someter a través de la fuerza, el resultado se queda a medio camino entre la reflexión sociológica y antropológica y el espectáculo morboso. Hay momentos que son claramente discursivos, donde se plantean todos los apuntes morales de la historia; sin embargo también son evidentes las escenas de explícita violencia y sexo. En algunos pasajes da la sensación que la trama es tan sólo una excusa para la inclusión de secuencias con alto contenido gore y/o erótico.

No obstante la película mantiene una realización impecable aunque tramposa. El equipo de filmación lleva consigo dos tomavistas que justifican el montaje posterior que el profesor visiona en la sala de proyección. Las secuencias grabadas con las cámaras rudimentarias transmiten ese aspecto de imagen poco cuidada, imperfecciones, cortes y saltos, partes sin sonido que parecen salidas de las manos de aficionados más que de profesionales.

La violencia y el sexo son gratuitos. Se recrean en sí mismos y se auto justifican. Las escenas de lucha o agresiones se convierten en ataques salvajes y bárbaros que sobrepasan el exceso. Aquí no hablamos de sensualidad, de la seducción por la imagen en una combinación de elementos que se ven y elementos que se esconden. Deliberadamente todo se muestra: desde cabezas cercenadas a vísceras, violaciones y linchamientos hasta canibalismo en primer grado. La cámara actúa como el ojo humano, sin tener en cuenta los momentos en que el individuo apartaría la mirada antes que presenciar un acto atroz y cruel.

La dualidad que se establece entre los respetuosos y muy civilizados miembros de la expedición de Monroe y los inhumanos miembros del equipo que filma el documental se convierte en el filo moral de la película. El engaño está en dar la impresión que el material grabado es real, fruto de una grabación verídica donde murieron los malogrados jóvenes. El mayor acierto es el paralelismo entre el instante en que los cuatro muchachos llegan a la selva y el trágico final del primero que es “cazado” por la tribu aborigen: ellos cazan una tortura y la despedazan mientras el animal aun tiene vida para comérsela. Los caníbales hacen lo mismo con el primer chico que atrapan. El ser humano se orienta por comportamientos rituales básicos que se repiten sin importar la procedencia de cada persona.

3.2.5. El *Slasher* en Italia

El *Slasher* es un subgénero dentro del terror muy reciente. Se manifiesta a raíz de la figura del *psychokiller* dando un giro radical a los personajes, la trama y la estructura narrativa. Si tomamos como consideración *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), la historia se desarrolla en torno al perturbado psicópata, pero sin pasar por alto el público adulto al que se dirige y el desarrollo lineal de la personalidad de cada personaje. A finales de los 70 e inicios de los 80 surge un nuevo modo de montar el esqueleto dramático y terrorífico en los filmes del género. Siguiendo la estela de *La noche de Halloween* (John Carpenter, 1978) o *Viernes 13* (Sean S. Cunningham, 1980)

la década de los 80 se llena de producciones con explotación directa en videoclub o películas que se transforman en éxitos de taquilla.

En los 90 este subgénero había sido agotado por las múltiples secuelas de sus éxitos pioneros. Renace en 1996 con *Scream*, nacida de la dirección del gurú del terror moderno Wes Craven y el guión del *enfant terrible* Kevin Williamson. Con este éxito surge una nueva oleada de filmes que copian el modelo de Craven (que como hemos mencionado anteriormente, bebe de las producciones *giallo* italianas de los 70), en la actualidad aun proliferan títulos de terror que siguen esta moda. El *Slasher* va dirigido al público joven y/o adolescente, no tiene pretensiones ideológicas ni reflexivas más allá del espectáculo de masas. En la producción norteamericana los personajes no alcanzan una definición ni profundidad adecuada, el asesino siempre oculta su identidad bajo un disfraz llamativo que se convierte en su distintivo. Esta influencia viene directamente del cómic y diferencia a éste del psicópata del *giallo* quien, aunque invisible para el espectador, no se ocultaba bajo un traje estrambótico.

Italia aporta algunos títulos de este subgénero que llevan a la taquilla norteamericana. Se trata de coproducciones que cuentan con miembros del reparto o del equipo técnico de Estados Unidos, con doble financiación, que se estrena en mercado europeo y estadounidense. Son pocos los títulos que cruzan la frontera y forman parte de dos estilos muy marcados con enorme salto generacional. Por una parte encontramos las películas de Darío Argento, quien se inició en los 70 durante la etapa del *giallo*. Por otro lado encontramos la nueva escuela de directores como Michele Soavi, más cercana al estilo norteamericano.

Ambas tendencias mantienen una personalidad evidente. En Darío Argento encontramos un autor dentro del género con capacidad de sorprender a través de la imagen. Escoge influencias de otras cinematografías, por ejemplo la Hammer, pero siempre adaptando estos elementos a un universo propio ligado a su origen cultural.

El cine de Darío Argento no sólo es capaz de presentar atmósferas enfermizas y sobrecargadas sino también escenarios, instituciones totalmente excéntricas, habitadas por personajes consecuentemente neuróticos. Un estilo que podemos encontrar en cineastas coetáneos a él, procedentes de otras nacionalidades. Cumple con la misma hipertrofia y acumulación colorista y geométrica en el plano visual vista en las películas más emblemáticas de Jeunet y Caró en Francia; la fascinación por lo macabro explícitamente mostrado como David Lynch en Norteamérica y su compleja creación de

personajes ambiguos, exagerados y aberrantes, que también comparte, por ejemplo, Alex de la Iglesia o Jaume Balagueró en territorio español.

Mantiene una fórmula casi mimética, que se materializa en muchos de sus filmes. La estructura dramática es muy física, donde los espacios juegan un papel relevante. Muchas veces las escenas son resueltas a través de mecanismos que nos son familiares por otros trabajos anteriores y reutiliza cambiando detalles del entorno, la planificación, experimenta con su propio método.

Sin embargo la otra cara de la moneda la presenta la producción de Soavi. Hasta la fecha es el realizador potencialmente más fresco en el panorama del terror italiano. Su producción aun es escasa, pero se puede apreciar que recoge una influencia norteamericana principalmente. Nos encontramos con un tipo de cine más preocupado por llegar a un determinado público que por aportar ideas interesantes en temática, narrativa o montaje. Sigue la estela de Argento en cuanto a apoyarse en la coproducción para sacar adelante proyectos que luego además podrá rentar en mercados extranjeros.

Igual que explota el *slasher* prueba con el gore con producciones algo más maliciosas como *Dellamorte, Dellamore* (1994), plagada de humor macabro semejante a *Braindead* (Peter Jackson, 1992) o *La divertida noche de los zombies* (Ken Wiederhorn, 1988). No obstante se puede observar cierta amplitud de libertad a la hora de incluir mayores dosis de violencia y escenas de sexo, cosa que en las producciones norteamericanas está más controlado debido a los problemas con la catalogación por edades.

3.2.6. *Phenomena* (Darío Argento, 1984)

Como es habitual en la filmografía del director, el filme tiene un punto de partida característico. Tras un arranque violento donde aparece el asesino dando caza a una de sus víctimas, se presenta a la protagonista: Jennifer llega a un internado suizo. El extranjero dentro de un entorno que se posibilita hostil se plasma cuando hace aparición la directora del centro.

Al igual que los trabajos anteriores del *giallo*, la protagonista toma contacto accidental con los crímenes que se suceden paralelamente. El *McGuffin* es un acusado trastorno del sueño que hace a Jennifer caminar en mitad de la noche en estado semiconsciente. La primera noche en la residencia estudiantil, la chica acaba perdida y es testigo de uno de los asesinatos. A partir de aquí, una película a medio camino entre el suspense y el terror para adolescentes adquiere un cariz sobrenatural, la historia se

envuelve en un halo mágico cuando Jennifer conoce al doctor McGregor, un entomólogo especializado en necrófagos. El forense ayuda a la policía a investigar las desapariciones de chicas (entre ellas su propia ayudante) pero está impedido en una silla de ruedas y descubre a Jennifer su capacidad empática con los insectos. Éstos parecen no sentir temor cuando están con la joven e incluso llegan a obedecerla.

Desde ese momento el mundo alrededor de la chica evoluciona a medida que se manifiesta el horror. Por un lado el asesino desconocido sigue dejando un reguero de muerte, por otro las innatas habilidades de Jennifer son recibidas como actos de locura. La heroína se ve obligada a actuar en soledad. Su único aliado es paralítico. La soledad del héroe está presente siempre en la filmografía de Argento. Ha de investigar con la mínima ayuda, siempre a tiempo límite, para descubrir con sorpresa la identidad del asesino. El clímax en el embarcadero remite al de *Viernes 13*, rematado con una vuelta de tuerca adicional.

El mayor logro lo encontramos en la sutileza para emitir pistas falsas que nos desvían la atención hacia otros sospechosos, además es capaz de conferirle al chimpancé de McGregor caracteres propios de un personaje con maestría y credibilidad. Durante todo el metraje la historia avanza tanteando en la oscuridad para un desenlace sorpresa e inesperado para el que el espectador no está preparado. Contando en el reparto con una casi debutante Jennifer Connelly, rodada fuera de Italia, la película está considerada una de las grandes películas de su director.

3.2.7. *Suspiria* (Darío Argento, 1977)

Algo antes que *Phenomena*, Darío Argento dirigió este filme que contaba con algunas semejanzas y muchas más divergencias que la antes citada película. El planteamiento narrativo es mimético en sus producciones. En este caso, la protagonista llega a una escuela de danza regida por estrictas normas de comportamiento. La subdirectora es fría, las compañeras desconfiadas y competitivas; de nuevo el entorno hostil. Además en la secuencia inicial se nos muestra la onírica huida de una alumna de la academia y su posterior y brutal asesinato.

Tenemos otra vez al asesino sin rostro que va eliminando víctimas sin dejar apenas pistas. Se acentúa el aspecto gore por encima de otros trabajos, la cámara se acerca en las agresiones para mostrar en primer plano la punzante herida o el miembro desgajado. Sin embargo la trama se torna extraña, no se dan explicaciones oportunas, no

hay una investigación sobre los sucesos de la academia y la protagonista cae en una enfermedad anímica que la desconecta del resto de acontecimientos.

En términos generales la película es una excentricidad, tanto los escenarios dan muestras de un matiz delirante. Desde el edificio de apartamentos donde se comete el primer crimen hasta la escuela de danza, constituyen espacios extraños que mezclan estilos arquitectónicos y artísticos en su decoración. Los colores se oponen y expresan emociones contradictorias. Incluso el vestuario resulta en ocasiones recargado. La música, una vez más, mezcla el sinfonismo con las tendencias modernas.

Una vez más mezcla lo paranormal con la realidad, pero esta vez el asesino en lugar de tener un origen humano es una entidad sobrenatural. En el tercio final del filme se desvela que hay una secta ocultista detrás de la fachada que mantiene la directiva del centro de danza. Se propone la lucha del bien contra el mal personificados en los sectarios y la joven protagonista respectivamente. La identidad del verdadero asesino no queda clara, no se sabe si ha sido uno de los miembros de la secta o la decrepita directora y líder del grupo.

Volvemos a encontrar el factor sensual sin caer en la vulgaridad. Argento introduce la cámara dentro de los vestuarios femeninos, en sus habitaciones, desvelando el momento de intimidad del descanso y el acomodo. Pero no obstante, es reacio a mostrar la desnudez gratuita, se recrea en los camisones de noche, en la lencería, en la insinuación, las apretadas prendas de las/los alumnas/os de danza e incluso en sus ambiguas relaciones (como la sugerente historia entre la protagonista y el personaje encarnado por un joven Miguel Bosé).

En definitiva se trata de un producto puro del género, se sale en toda regla del giallo tradicional sin caer en las directrices del cine americano, conservando toda la esencia nacional y sobre todo una personalidad que se mantiene con todo rigor en un estilo directo, violento, que se expresa a través de lo macabro-artístico.

5.2.7. *Aquarius* (Michele Soavi, 1987)

Pertenece a una segunda escuela o vía para el movimiento *slasher*. Este film ha sufrido cambios en su título a medida que se ha distribuido. En Norteamérica fue titulada *State Fright*, mientras que dentro del mercado italiano se la conoció como *Aquarius* y *Deliria*. Su trama introduce a un director teatral a punto de estrenar una controvertida obra y decide encerrar durante la noche previa a todos los actores y principales operarios para un ensayo general. Un demente escapado del sanatorio se

cuela en el recinto. Se trata de un antiguo actor que enloqueció y llevó a cabo una sangrienta matanza. En esa noche sus ansias de matar le llevan a asesinar a cada uno de los miembros de la compañía.

Su planteamiento es totalmente diferente a las obras antes analizadas. Se presentan los personajes principales después de una escena en la que se muestran las características de la obra musical que va a estrenarse. Desde el primer momento vemos al psicópata y conocemos su identidad por medio de la protagonista. Rompe con el estilo anterior que guardaba cierto suspense al mantener en secreto el rostro tras el que se esconde el criminal. Aquí lo identificamos visualmente nada más comenzar el filme.

Este hecho deja vacío el resto del relato. Se limita a mostrarnos la sucesión de muertes, cada vez más violentas y crueles mediante un guión descuidado y previsible. La única vía para el suspense e intriga es si finalmente la protagonista también sucumbirá ante el asesino o conseguirá su propósito de escapar.

Usa explícitamente la violencia, muestra en primer plano los cortes, la sierra eléctrica cortando a uno de los personajes principales, los apuñalamientos. Se recrea en una agresividad animal e instintiva (la que ciega y guía al perturbado psychokiller) vacía de la elegancia mostrada por Argento en sus películas. Las huidas no causan angustia, la suerte que corren todos los actores no impresiona porque todos están desvinculados del espectador a causa de un desarrollo plano y una construcción espacio-temporal incapaz de entrar en situación. Cada aparición del asesino se hace mecánica, repetitiva y cada vez más innecesaria. La falta de motivación para matar del criminal no combina con la necesidad de vivir de los personajes, no existen auténticos dramas humanos (a excepción de la joven actriz embarazada).

El director hace uso del desnudo también como vehículo para atraer al público. Erróneamente entromete la cámara en los vestuarios sin que la historia lo requiera, transforma al espectador en un sucio observador de lo privado que se centra en lo escabroso, en espiar a una actriz desvestirse y a un pobre grupo de artistas siendo masacrados por un asesino sin alma, inexpresivo y carente de un pasado que explique su perturbación. El momento más conseguido es sin duda cuando el criminal coloca los cuerpos sin vida de todas sus víctimas sobre el escenario, ocupando un lugar junto con otros elementos de *atrezzo*, mientras suena una pieza de música. Es así como el villano define la realidad desde su punto de vista enfermo: la vida es un teatro con la muerte como un telonero que nos iguala a todos (el productor, el director, los asistentes y los actores acaban “posando” para un omnipotente psicótapa).

3.2.8. Muertos vivos en el nuevo cine de terror italiano

Cuando en Estados Unidos se ponen de moda las películas sobre muertos vivos, por el impulso cinematográfico de George A. Romero. Sus películas conforman el cosmos narrativo y temático que orientará a directores y productoras durante los 70 y 80 para filmar los títulos más representativos con el zombi como protagonista.

Hay dos vías expresivas en este tipo de filmes. Por un lado el *survival* y por otro el científico/tecnológico. El primero es el más común, su base es introducir el horror desde las primeras escenas, por algún motivo con mayor o menor base lógica o cuantificable los muertos se levantan y se convierten en monstruos antropófagos sin voluntad. Los protagonistas han de sobrevivir, convirtiéndose ésta en la única meta a alcanzar. Por lo tanto a la hora de crear los personajes, importan más los aspectos sentimentales que justifiquen su derecho a la vida, a la supervivencia.

La vía científica/tecnológica puede o no contener elementos del *survival*, pero sus planteamientos están orientados a buscar y encontrar la clave para detener una pandemia que convierte a los seres humanos en zombis hambrientos. En el primer caso los argumentos empíricos son irrelevantes o simplemente innecesarios para el desarrollo de la trama, importa más la acción y las relaciones entre los diferentes personajes. En el segundo las explicaciones son fundamentales, el objetivo del protagonista no es ya buscar su propia salvación del horror, sino encontrar la cura para la humanidad. Tiene una visión mítica muy clásica.

En el cine italiano encontramos algunas obras de interés que se pueden clasificar dentro de esta tendencia, además los realizadores las afrontan de forma valiente, por lo que el resultado es aceptable y llegan incluso a comercializarlo en mercados extranjeros. Podemos encontrar desde películas que adoptan una postura clásica sobre el mito del muerto vivo a filmes más modernos que se catalogan dentro de la nueva ola de cine para adolescentes, pero con ideas bastante frescas y renovadoras.

3.2.9. *Zombie 2* (Lucio Fulci, 1979)

En el puerto de Nueva York aparece un yate abandonado con signos de violencia. La policía acude a interceptarlo y en su interior descubren un zombi que les ataca. Una joven reconoce el yate y se aventura junto con un periodista y una tripulación a una isla en busca de su padre, un médico que se encarga del hospital de una pequeña

misión donde se está extendiendo una misteriosa plaga que transforma a los seres humanos en zombis.

Formalmente es una película con muchos valores a tener en cuenta. La escena en el puerto neoyorquino está muy conseguida, es capaz de transmitir suspense y aunque muestra la violencia en primer plano no cae en el gore gratuito. Las películas de este género admiten una cantidad de sangre y efectos de casquería más alta que otras sin que ello perjudique su imagen general; son lícitos ciertos excesos por la configuración del monstruo y el comportamiento del mismo.

Lucio Fulci es un director que domina el género y sabe como dosificar la violencia con el desarrollo de los lazos entre los personajes. Quedan vigentes los patrones del *giallo* en algunas escenas, sobre todo cuando el zombi asedia a una chica en su casa, el comportamiento del muerto y el modo en que está filmada la escena nos remiten más a las persecuciones asesino/víctima que a los ataques propios de este tipo de monstruos. Al mismo tiempo existe una carga erótica de carácter sensual, que no cae en el morbo, sobre todo en el momento que la chica se dispone a bucear: su arriesgado y atrevido atuendo es una clara provocación que sin embargo no muestra toda la anatomía femenina al cien por cien, no tiene la intención morbosa de otras producciones que hemos citado anteriormente.

Además consigue concentrar la acción y los momentos de mayor tensión y terror en el tercio final. El resto del filme se desarrolla de una forma suave, casi inofensiva, hasta la llegada de los protagonistas a la isla. Una vez allí son acosados por los cadáveres que se levantan de sus tumbas por todas partes en una sangrienta orgía de vísceras y hemoglobina. Es un caso particular puesto que durante todo el metraje se adopta una postura científica (el padre de la joven en la isla intenta paliar la enfermedad y sus efectos están bajo control), sin embargo en los últimos treinta minutos pasa a ser un *survival* puro, hasta llegar al apocalíptico final cuando los supervivientes llegan a una Nueva York atestada de muertos vivientes.

5.2.9. *Demons* (Lamberto Bava, 1985)

Sin ser estrictamente una película sobre muertos vivientes, merece una mención este apartado por contar con más similitudes que diferencias con los filmes de zombis. En esta cinta, varias personas acuden al estreno gratuito de una producción de terror. Una de las espectadoras juega con una extraña máscara del *atrezzo* del recibidor y se corta. En los primeros minutos de la proyección se muestra a unos jóvenes que

encuentran esa misma máscara y explican que es fruto de la encarnación del mal y todo aquel que la vista será transformado en demonio. La joven que había jugado con la máscara se convierte en diablo y ataca al resto. El cine está cerrado y no hay salidas a la vista, la única posibilidad es sobrevivir al ataque y buscar una vía para escapar.

Dirigida por el hijo del legendario Mario Bava, se trata de una producción que copia de forma mimética los patrones del terror juvenil estadounidense *made in Hollywood*. Lamberto está amparado por Argento a la producción y el guión pero no domina las claves del suspense que tanto prestigio dio a su progenitor. La película cuenta con algún momento de brillante angustia o tensión pero por lo general disfruta de la frescura y dinamismo que le confiere un joven realizador que, sin embargo, no aporta nada bueno a los esquemas ungidos por el cine norteamericano.

Los monstruosos seres de esta película actúan como muertos vivientes, es decir, con la misma violencia y voracidad. El producto en general es un divertimento ágil, de duración media, que mezcla lo sobrenatural con el suspense más básico al estilo de Hitchcock (el prólogo con la chica en la estación de metro siendo perseguida por un extravagante repartidor de propaganda). Luego explora en lo paranormal a partir de objetos arcanos con poderes maléficos (la máscara, el mismo salón de cine maldito y sin ningún operario que maneje las máquinas) y juega con la ambigüedad de algunos personajes: la mujer del hombre ciego que resulta ser infiel, la acomodadora de rostro hierático y perturbador.

Los protagonistas están contruidos en base al rol y el estereotipo: pareja protagonista femenina constituida por dos chicas jóvenes y muy guapas, pareja protagonista masculina constituida por dos chicos jóvenes y atractivos, el proxeneta y las dos prostitutas, el matrimonio de edad media cuyo marido es un cascarrabias inaguantable o la pareja de novios joven y fogosa que se besa desde la última fila. Todo esto cuadra con el resultado al que conduce la propia historia, pues acaba siendo un espectáculo mítico donde el caballero (George), subido en una motocicleta y armado con una espada, salva a la chica (Cheryl) y acaban escapando juntos del lugar. Si bien una vuelta de tuerca final y característica en el cine de terror actual le resta todo componente romántico y posibilidad de un *happy end*.

Hay un uso de la violencia en un alto grado. El filme hace gala de unos buenos efectos especiales y de maquillaje para simular los cortes, desmembramientos y los deformados rostros de los demonios. No hay apenas referentes sexuales salvo el momento en que la esposa del hombre ciego se pierde junto a su amante tras las cortinas

o la seducción de uno de los delincuentes a la joven chica que les acompaña. Es una película donde la acción prima sobre el desarrollo interno del personaje. La curiosidad está en que todo aquello que aparece en la proyección se cumple en la realidad, primero en la sala, luego extendiéndose por toda la ciudad de forma apocalíptica. A pesar de lo que pueda parecer la cinta es una producción italiana que se comercializó muy bien en los Estados Unidos, pero conoció su éxito en el mercado del VHS.

3.2.10. *Holocausto Zombie* (Marino Girolami, 1980)

Una de las constantes, no sólo del terror, sino de cualquier género cinematográfico, es la hibridez. Encontrar en una misma película mezclados el drama y la comedia, o el suspense y la comedia es algo habitual. *Holocausto Zombie* sería la suma de las ya mencionadas *Holocausto Caníbal* y *Zombie 2*, sin los elementos de falso documental del primero ni la pureza genérica del segundo.

Tiene un arranque muy bueno. En un hospital se dan casos de profanación de los cuerpos usados en las clases de medicina. Se observa que el autor es un hombre de procedencia nativa que tiene un extraño tatuaje. Las pruebas les llevan a una isla donde supuestamente hay una tribu con comportamientos caníbales. Llegan hasta allí y encuentran un doble peligro: por una parte la tribu que se alimenta de la carne de sus víctimas, por otra la presencia de zombis creados por un científico loco.

Tras el arranque que mezcla el misterio y una trama casi detectivesca con lo sobrenatural; la película camina a la deriva cuando el grupo protagonista encuentra la isla con la tribu aborigen. El filme pasa de lo intrigante a lo gore, a una violencia excesiva que no provoca ningún tipo de impacto. La presencia de los muertos vivientes artificiales resulta forzada, como si se limitara a mezclar elementos hasta conseguir llegar a un final determinado. Finalmente quedan demasiados cabos sueltos. La trama de la extraña secta que profana cuerpos en el hospital se olvida, no se justifica ni explica la ambiciosa empresa del científico para elaborar seres artificiales con vida.

La película usa la imagen del cuerpo femenino como vehículo morboso. El desnudo de las protagonistas no es lícito y es utilizado exclusivamente como gancho para los aficionados al contenido erótico en estas producciones. No hablamos de sensualidad ni de seducción entre personajes, sino de la figura de la mujer que potencia el grado sexual del conjunto.

En general se trata de un producto pobre de medios. Que está realizada con un menor presupuesto que las otras producciones y aparte no consigue dar con un ritmo adecuado, ni siquiera en las escenas de acción. No obstante sirve como ejemplo dentro del cine de muertos vivientes y como muestra del proceso de hibridez que sufre el terror en la actualidad y que es un fenómeno que se plasma en una filmografía como es la italiana.

3.2.11.- Bibliografía

ALONSO, Fernando (1998), *Historia del terror a través del cine*, Filmideal, Barcelona.

BRADLEY, Doug (1998), *Monstruos sagrados*, Nuer, Madrid.

LAZO, Norma (2007), *El horror en el cine y en la literatura*, Paidós, Barcelona.

LENNE, Gerard (1974), *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona.

LOSILLA, Carlos (1993), *El cine de terror: Una introducción*, Paidós, Barcelona.

MARTÍN, Sara (2002), *Monstruos al final del milenio*, Imágica, Madrid.