

LOS CONTORNOS DEL MIEDO. LA HUELLA DEL ARTE PICTÓRICO EN EL *GIALLO* ITALIANO

THE COUNTOURS OF FEAR. THE TRACES OF PICTORIAL ART IN THE ITALIAN *GIALLO*

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER

Universitat Jaume I

ANTONIO LORIGUILLO-LÓPEZ

Universitat Jaume I

RESUMEN

El *giallo* es una influyente corriente cinematográfica desarrollada en Italia entre 1960 y 1970. Género de culto para cinefilia y academia, la prolija y continuada relación entre *giallo* y pintura, clave para la adjudicación de la (discutida) etiqueta de género postmoderno, permanece infraexplorada. En este artículo realizamos una primera aproximación integral a la transtextualidad pictórica del *giallo* a través de la glosa de las pinturas referenciadas (y de sus implicaciones expresivas y discursivas) en los *gialli* de sus dos directores emblemáticos: Mario Bava y Dario Argento. La arbitrariedad de vocación postmoderna en su motivación artística puede rastrearse en el cine posterior.

Palabras clave: Cine, pintura, Italia, terror, suspense.

ABSTRACT

The *giallo* is an influential film trend developed in Italy between 1960 and 1970. Worshipped by both avid cinephiles and academics, the prolix and continuous relationship between *giallo* and painting, key to its ascription of the (controversial) label of a postmodern genre, remains underexplored. In this article we conduct a first comprehensive approach to the pictorial transtextuality of *giallo* through the glossing of the paintings featured (and its expressive and discursive implications) in the *gialli* of its two emblematic directors: Mario Bava and Dario Argento. The arbitrariness of postmodern vocation in its artistic motivation can be traced on subsequent films.

Keywords: Cinema, Painting, Italy, Horror, Thriller.

RESUM

Els contorns de la por. La petjada de l'art pictòric al *giallo* italià

El *giallo* és una influent corrent cinematogràfica desenvolupada en Itàlia entre 1960 i 1980. Gènere de culte per cinèfils i acadèmics, la prolífica i continuada relació entre *giallo* i pintura, peça clau en l'adjudicació de la (discutida) etiqueta de gènere postmodern, roman *infraexplorada*. Aquí realitzem una primera aproximació integral a la transtextualitat pictòrica del *giallo* a través de la glossa de les pintures referenciades (i les seues implicacions expressives i discursives) als *gialli* de dos directors emblemàtics: Mario Bava i Dario Argento. L'arbitrarietat de vocació postmoderna en la seua motivació artística pot ser rastrejada al cine posterior.

Paraules clau: Cinema, pintura, Itàlia, terror, suspens.

1 Introducción

«It was the paintings, wasn't it? Works of art have power over us. Great works of art have great power. Most of them, they'll never understand, but I do, and I think you do, too»

Alfredo Grossi en *El síndrome de Stendhal* (*La síndrome di Stendhal*, Dario Argento, 1996)

En la primera secuencia de *El síndrome de Stendhal*, la inspectora Anna Manni (Asia Argento) recorre visiblemente alterada la galería Uffizi de Florencia. Las estancias están abarrotadas de turistas haciendo fotos y parlotando. Uno de ellos choca con Manni mientras trata de contemplar *El nacimiento de Venus* (Sandro Boticelli, c. 1484-86) y la *Primavera* (Botticelli, c. 1482). Sus pasos la conducen frente al óleo *Paisaje con la caída de Ícaro* (atribuido a Brueghel el Viejo, 1554-1555), donde se desvanece. En su desmayo, el subconsciente de Manni parece introducirse en el lienzo y su cuerpo cae al mar con gran velocidad, como el Ícaro pintado. Aunque el síndrome de Stendhal sea el menor de los achaques de Manni (su amnesia tras el episodio la convierte en el blanco del asesino en serie, Grossi, al que está buscando), la precisa aparición de un Brueghel en los primeros compases de la definición del personaje traza inevitables hilos transtextuales con la filmografía de Dario Argento, uno de los directores más asociados a los *gialli*.

En este film, ajeno ya al periodo acotado generalmente para este subgénero, la cita al maestro de la pintura flamenca adquiere un valor complejo, en la medida en que el espectador iniciado no puede pasar por alto el hecho

de que un guiño similar aparece en la película que catapultó tanto al género como al propio Argento: *El pájaro de las plumas de cristal* (1970). Y es que quizás no sea baladí que un caso célebre de transtextualidad —en este caso, entre el discurso poético y el medio pictórico—, categoría que abarca figuras tales como la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad, postulada por Gérard Genette,¹ consista en la reescritura *sinestésica* de cuadros de Brueghel el Viejo llevada a cabo por William Carlos Williams.² Tampoco que el ensayo de Graziela Magherini acerca del síndrome de Stendhal date originalmente de 1989.³ La corta sucesión de ambas obras con la tardía pieza de Argento a la que nos estamos refiriendo, por un lado, y la coincidencia de los exponentes seminales del subgénero del *giallo* con el poemario del estadounidense, por otro, arrojan luz —difusa, pero luz al fin y al cabo— sobre el modo en que, en la cultura contemporánea, se retroalimentan las más dispares producciones de la alta y la baja cultura, en todos los formatos, con los clásicos por excelencia del arte universal —u occidental, al menos.



Fig.- 1. Paisaje con la caída de Ícaro (atribuido a Brueghel el Viejo, 1554-1555).

- 1 GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Barcelona.
- 2 WILLIAMS, William Carlos (2003), *Cuadros de Brueghel*, Lumen, Barcelona.
- 3 MAGHERINI, Graziella (1990), *El síndrome de Stendhal*, Madrid, Espasa.

Las relaciones entre cine y pintura son exploradas en diversas investigaciones desde las últimas cuatro décadas a medio camino entre los estudios fílmicos y la Historia del Arte. La glosa de sus relaciones materiales —que se remonta a la irrupción del cinematógrafo y se intensifica tras su expansión como entretenimiento en las sociedades capitalistas— está trufada de anécdotas, y da buena cuenta no solo de la progresiva transición del artista-pintor hacia la multidisciplinariedad de los artistas de las vanguardias contemporáneas, sino de que el intercambio es recíproco.^{4 5 6}

El corpus inicial del *giallo*, variante italiana a medio camino entre el suspense y el terror que tuvo su apogeo en los primeros años de la década de los setenta del siglo pasado, resulta particularmente interesante para rastrear las muy dispares deudas de un género típicamente pop, que se nutre por igual de las vanguardias históricas (el expresionismo alemán, el surrealismo, el futurismo) que de formas de expresión populares (el cómic), cuando no directamente ligadas a la explotación (la ilustración erótica); también para alcanzar un mejor entendimiento del modo en que, en el medio audiovisual, se han formulado a lo largo de la historia propuestas de ficción alternativas al modelo hollywoodiense desde cinematografías periféricas como la transalpina. Caracterizado desde sus primeras muestras —en el primer lustro de los sesenta— por un esteticismo tan prominente que iba en detrimento de la verosimilitud más elemental, el desarrollo interno del género consistiría en extremar de manera (hiper)consciente esa desfasada cualidad para constituir sus características más reconocibles.

Ello conecta con una de las cualidades más aquilatadas de la cultura contemporánea, y que hace del *giallo* no solo un filón inequívoco, en el más estricto sentido del término, en el que lo emplea Núñez Marqués:⁷ conforme a la idiosincrasia pragmática y puramente industrialista del país transalpino, esa cinematografía nacional, tanto en el terreno de los (sub)géneros como incluso en el de la autoría o el arte, y ahí está el neorrealismo para demostrarlo, funciona siempre, y particularmente durante las décadas centrales del siglo XX, con arreglo a las leyes del mercado, esto es, en función de la demanda del público masivo. Por eso, allende de algún prototipo sin continuidad directa, el objeto que nos ocupa da sus primeros, muy

4 BORAU, José Luis (2003), *La pintura en el cine, el cine en la pintura*, Ocho y Medio, Madrid.

5 SALAS, Carlos (2011), "El sorprendente viaje interdisciplinar de un cuadrado negro. Pintura y cine", *Área Abierta*, nº30, pp. 1-12.

6 CERRATO, Rafael (2010), *Cine y Pintura*, Ediciones JC, Humanes.

7 NÚÑEZ MARQUÉS, Anselmo (2006), *Western a la europea. Un plato que se sirve frío*, Entre líneas, Madrid., p. 41.

modestos y esporádicos pasos en torno a 1960, experimenta un incipiente desarrollo en el lustro 1965-1969, eclosiona merced al fulgurante éxito de *El pájaro de las plumas de cristal* en 1970, tiene su apoteosis en el bienio 1971-1972, refluye aunque mantiene un cierto vigor hasta 1975, y vive un rápido proceso de decadencia y desnaturalización desde entonces hasta finales de los años setenta, momento en que converge con otras modas, algunas de las cuales contribuye a alumbrar permeando, como el *slasher*, y con otras de procedencia foránea, como el terror sobrenatural puesto de actualidad por *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Durante este lapso temporal se alza también como un impensado laboratorio de ideas (artísticas) de todo punto adelantado a su tiempo, en tanto en cuanto se presenta como el objeto situacionista por excelencia,⁸ y por ende el caso de estudio paradigmático a través del cual discernir el éxito o el fracaso de los conceptos postsesentayochistas en el *mainstream*. No en vano, *doppo la rivoluzione* y al hilo del fracaso de la utopía, la investigación en el lenguaje de la modernidad vira del elitismo intrascendente (o de lo que se percibe como un callejón sin salida debido a la impotencia de la noción de autoría de la década anterior para hacer una contribución orgánica a la transformación de las estructuras) hacia un cierto posibilismo, y la propia izquierda cinematográfica (a la que pertenecían el mismo Argento, y también otros cultores del *giallo* y sus aledaños erótico, *poliziottesco*..., como Sergio Sollima, Tinto Brass o Mario Caiano), en parte por estrategia, en parte por pura supervivencia y en parte por influencia del ambiente, se reorienta hacia opciones postmodernas *avant-la-lettre*, con el objetivo de inocular un espíritu anarquizante y un impulso radical en el seno del Sistema y de la cultura mayoritaria, con todo lo que de problemático y de ambiguo conlleva esa operación —mayores posibilidades de repercusión, pero también disolución en el seno del sistema dominante, que fagocita ese afán de subversión, y total confusión de las categorías de alta y baja cultura, así como de izquierdismo con populismo...—

En suma, nos proponemos recorrer el en parte transitado sendero de las relaciones entre pintura y cine, entre cuyas contribuciones se cuentan las exploraciones intertextuales de los referentes plásticos (en la puesta en es-

8 El máximo exponente del pensamiento situacionista fue Guy Debord, autor del célebre ensayo *La sociedad del espectáculo*, que vio la luz precisamente en 1967 [DEBORD, Guy (2005), *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia], si bien ya había esbozado las líneas maestras del mismo en "Métodos de tergiversación", firmado a medias con Gil J. Wolman en 1956 [DEBORD, Guy y WOLMAN, Gill Joseph (1956), "Métodos de tergiversación". <https://sindominio.net/ash/presit02.htm>]. Cuando apuntamos a una relación entre *giallo* y situacionismo estamos pensando, sobre todo, en el método del *détournement*, consistente en la apropiación de un producto del capitalismo para reinterpretarlo con intención y potencialidad críticas.

cena, pero también carteles publicitarios o títulos de crédito) en el cine de autores como Friedrich Wilhelm Murnau,⁹ Pedro Almodóvar¹⁰ o Víctor Erice^{11 12}, sin renunciar a hacerlo desde una óptica innovadora. En concreto, partimos de las observaciones establecidas en la monografía de Ortiz y Piqueras¹³ sobre la representación de los cuadros en el cine. Particularmente, nos servimos de su tipología a la hora de referenciar las intertextualidades: ya sea como *atrezzo* (si la pintura aparece como objeto en sí mismo en una escena, con significaciones simbólicas o no) o como *tableau vivánt* (si dicha pintura aparece representada por los componentes del profílmico, lo que siempre lleva consigo cierto grado de metarreflexividad). Así, se busca explorar la naturaleza de la relación entre pintura y *giallo* en su vertiente fílmica: ¿es esta relación —articulada a través de niveles (imagen, construcción de la imagen, articulación de la imagen, autorreflexión de los lenguajes)— meramente superficial por postmoderna, o guarda relación metafórica más profunda con los discursos de los filmes? Dilucidamos estos menesteres mediante la división de las maneras de emplear las referencias pictóricas propuesta por José Enrique Monterde. A saber, una simple alusión a la fuente iconográfica, la imitación (alusión directamente reconocible y buscada por parte de la enunciación, gesto que puede producir una sensación de gratuidad en los espectadores) o la interpretación («remodelación de la *realidad* del pasado a través de la pintura»¹⁴).

2. El *giallo* como género: definición y condición esteticista

Uno de los más identificables miembros del “Euro Horror” —junto a las más globales películas sadomasoquistas, las de caníbales o las de zombis¹⁵—, el *giallo* puede definirse como un tipo de filmes erótico-violentos

9 BERRIATÚA, Luciano (1992), *Los proverbios de W. F. Murnau*, Filmoteca Española, Madrid.

10 NAVARRETE-GALIANO, Ramón (2011), “Almodóvar: conceptualización de la pintura en los fotogramas”, *Razón y Palabra*, n°74, pp. 1–24; y SALAS GONZÁLEZ, Carlos (2014), “La pintura surrealista en el cine de Almodóvar”, *Área Abierta*, n°35, pp. 73–82.

11 DE PABLOS PONS, Juan (2006), “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper”, *Icono* 14, n°7, pp. 1–15.

12 ZUNZUNEGUI, Santos (2001), “La edad de la inocencia”, *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, n°27, pp. 65–75.

13 ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (2003), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, pp. 165–188.

14 MONTERDE, José Enrique (1986), *Cine, pintura y enseñanza*, Laia, Barcelona, pp. 118.

15 OLNEY, Ian (2013), *Euro horror: Classic European horror cinema in contemporary American culture*, Indiana University Press, Bloomington, p. XIII.

de misterio en torno a un asesinato producidos en Italia en la década de 1960.¹⁶ El *giallo* debe su nombre, según Antonio José Navarro,¹⁷ al color de la cubierta de la colección de novelas de género que la mítica editorial Mondadori comenzó a publicar allá por 1929 —y, subsidiariamente, al hecho de que, en Italia, el amarillo se asocia con el terror (al igual que en España se asocia con la mala suerte)—. Dos datos interesantes sobresalen aquí: por un lado, la vinculación de la variante misma con un tópico nacional, un rasgo cultural particular que desata connotaciones partiendo del inconsciente colectivo; por otro, la condición inicialmente novelesca, y solo subsidiariamente cinematográfica, del *giallo*, que se presta a trazar un paralelismo con dos fenómenos literarios correspondientes a otras tantas nacionalidades: la *pulp fiction* estadounidense (subliteratura editada con un material tan innoble como el papel de pulpa de madera) y la *série noir* francesa (la colección de Gallimard de la que recibe su nombre, por extensión, todo el género negro).

El argumento-tipo del *giallo* suele seguir las pesquisas de un trasunto de detective en su búsqueda del asesino sin identidad (generalmente enmascarado o embozado y ataviado de guantes de cuero) de una serie de intrincadas muertes cometidas en un núcleo urbano,¹⁸ muchas veces en el seno de familias acomodadas disfuncionales.¹⁹ A diferencia de la historia de detectives canónica, en el *giallo* no es tan importante el éxito del investigador en la solución de la(s) identidad(es) del asesino(s) como la inmersión de los espectadores en un espectáculo de eminente autoconsciencia postmoderna (innegociablemente paródica) donde esta disrupción del interés por el argumento opera hacia la predilección por las extravagantes

16 Que convive y se retroalimenta de manera más o menos orgánica con el género gótico italiano (aproximadamente 1956-1966). BROWN, Keith H. (2012), "Gothic/Giallo/Genre: Hybrid images in Italian Horror Cinema, 1956-82", *Ilha Do Desterro*, n°62, pp. 173-194.

17 NAVARRO, Antonio José (ed.) (2001), *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre*, Nuer, Madrid.

18 Como apunta Francisco Esquinas: «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». ESQUINAS, Francisco (2009), "El Giallo italiano", *Frame. Revista de Cine de La Biblioteca de La Facultad de Comunicación*, n° 4, pp. 180-198.

19 CURTI, Roberto (2013), "Horror Family. La famiglia e il gotico italiano", *Quaderni Del CSCI. Rivista Annuale Di Cinema Italiano*, n°9, pp. 96-102.

puestas en escena de los asesinatos (barrocas y artificiales), generalmente de bellas mujeres jóvenes. Estas escenas suelen excederse en su habitual desarrollo en el tiempo del filme, recreándose en la agresión a través de la planificación:

*Enigmatic childhood trauma flashbacks; the fetishistic ritual of black gloved hands getting ready for the kill; point-of-view shots of a face-less murderer wearing a shiny trench coat; the flash of a blade in the dark (be it a knife, a razor, a meat cleaver, or a hatchet); scantily clad "scream queens" being stalked and subjected to shocking and sadistic acts of violence; a morally decadent and sexually deviant upper-class milieu; an inept local police force and an eye witness as impotent amateur sleuth; a deleterious atmosphere of rampant suspicion; an abundance of red herrings and twist endings (that not too infrequently lapse into non sequiturs); a baroque or mannerist use of lighting and color.*²⁰

Aunque, en línea con la consideración expuesta más arriba acerca de su probable adscripción a la categoría de *filón*, difícilmente susceptible de ser calificado como un género —Gary Needham prefiere hablar de un corpus de filmes que resiste una definición genérica²¹—; la construcción de esta suerte de «cine de derribo»²² parece responder tanto al impacto de los *gialli* literarios de autores como Giorgio Scerbanenco o Leonardo Sciascia como a las influyentes obras del arte y ensayo italiano, desde *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) o *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962). Hay, empero, un matiz, que salta a la vista: con la salvedad del autor de *Los milaneses matan en sábado*, no considerado en su momento como un novelista mayor aunque tampoco despreciado, sino reconocido como un maestro de un género menor, los creadores citados fueron, en

20 MET, Philippe (2006), "'Knowing Too Much' about Hitchcock. The Genesis of the Italian *Giallo*", en BOYD, David y PALMER, R. Barton (eds.), *After Hitchcock: influence, imitation, and intertextuality*, University of Texas Press, Austin, pp. 195-214.

21 NEEDHAM, Gary (2002), "Playing with genre. An introduction to the Italian 'giallo'", *Kinoeye. New perspectives on European film*, vol. 2:11.

22 ABAD, José (2018), "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. El giallo según Lucio Fulci", en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Andavira Editorial, Santiago de Compostela, pp. 443-448.

sus respectivas épocas y ya en vida, *carne de canon*. Por el contrario, en el *giallo* (también en el literario, pero tanto más en el cinematográfico), la antedicha prominencia de recursos y estilemas más extravagantes, heterogéneos, impertinentes y despreciables que disruptivos de la más variada laya, inoculan por la vía de los hechos en el corazón mismo de la propuesta una voluntad de subversión extrema y anárquica, antiteórica, si bien es cierto que también coherente con unos postulados formales, narrativos y discursivos; un propósito concomitante o actualizador del programa de ciertas vanguardias históricas (el dadaísmo, por poner el ejemplo más evidente), y también de los impulsos seminales del pop (el antecitado Warhol). Visto desde esta perspectiva —esto es, como derivación (auto)paródica y desembozadamente (ultra)comercial de la ficción convencional, diseñada y ejecutada por conocedores del funcionamiento del mismo ambiguamente interesados en dinamitarlo a la par que sobrevivir en él—, el *giallo* emerge, en definitiva, como el artefacto más maléficamente eficaz dirigido contra la lógica del modelo de la transparencia.

En las páginas que siguen, recorreremos de manera cronológica —e inevitablemente sintética— la trayectoria de la relación con la pintura del *giallo* en su formulación inicial, centrándonos en la obra de sus dos principales maestros y considerando por tal el periodo que abarca desde sus primeros pasos, de la mano de Mario Bava, en torno a 1960, hasta que Dario Argento —formado, por cierto, a la sombra de aquel, como si del proceso de aprendizaje en un taller de pintura italiana tradicional se tratara— estrena el que se pretende que sea el *giallo* definitivo, *Rojo oscuro*.

3. Pop, Op y camp en Mario Bava

La chica que sabía demasiado (*La ragazza che sapeva troppo*, 1962) constituye un filme cuyas características —“por la sistematicidad del *flashback* e incluso por el escabroso detallismo del objeto que delata al asesino [...] y cuya siniestra resonancia queda clavada a fuego en la memoria del testigo” (Rubio Alcover, 2010, p. 344)— quedaban prefiguradas en filmes contemporáneos como *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962). Rodada en blanco y negro, con fotografía firmada por el propio Mario Bava, la película desarrolla la estética tenebrista que el propio director había ensayado en una cinta discutiblemente adscribible al género por su carácter fantástico, *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, 1960),²³ si bien reviste interés desde el punto de vista iconográfico, en la

23 RUBIO ALCOVER, Agustín (2010), *El don de la imagen: un concepto del cine contemporáneo*, Shangrila, Santander, p. 344.

medida en que abunda en desencuadres sobre el rostro recortado —en múltiples sentidos: solo parcialmente incluido en el encuadre y salpicado de sombras de bordes netos— de la protagonista (figura 2), así como de *pillow shots* (planos vacíos; figura 3). El objetivo no dista del del Alfred Hitchcock de la época, esto es, como una estrategia para enervar al espectador sometándolo a un régimen de identificación extremo con un rol central de dudosa credibilidad. De ahí que se diga de *La muchacha que sabía demasiado* «may be seen today as a swan song for the Anglo-Saxon whodunit archetype (both epytomized and popularixes by Hitchcock»;²⁴ de hecho, reelabora sin tapujos detalles emblemáticos de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) tempranamente devenidos en clichés, como el trauma infantil edípico y la fetichización de la construcción de la escena de la ducha (uso del fuera de campo, planificación). Mas la puesta en escena de Bava conlleva un cierto plus, y, en las mentadas audacias, se advierte un trabajo que tiende puentes con el sentido de la composición del Antonioni coetáneo y, con ello, con el ascetismo existencial, bajo el que subyace una reflexión inequívocamente de época acerca de la efímera vacuidad de unos tiempos modernos caracterizados por el materialismo y la incomunicación, de, por poner un solo ejemplo, un Morandi.



Fig.- 2 y 3. *La chica que sabía demasiado* (Mario Bava, 1962).

Tras otros varios títulos de transición, *Seis mujeres para el asesino* (*Sei donne per l'assassino*, 1964) ilustra la culminación y superación de esa fórmula, para la cual Bava hubo de echar mano de una nueva herramienta: el color.²⁵ Con él —no en cualquier registro: en tonos inflamados, muy

24 En una veta similar a la de otro importante protogiallo, *Los vampiros* (*I vampiri*, Riccardo Freda, 1957).

25 MET, Philippe (2006), “‘Knowing Too Much’ about Hitchcock”, p. 202.

puros, que conviven en áreas distintas de un mismo encuadre, que queda parcelado en una miríada de espacios anisótropos—, el cine de nuestro hombre confluye con un fenómeno que estaba haciendo estragos en el arte de la época: el *pop-art*. Es el reconocimiento tácito —y que solo un espectador ingenuo puede interpretar como una consecuencia involuntaria, inconsciente o sobrevenida— de que el *giallo* se configura como un género en la encrucijada: en la contradicción entre su esencia explotadora y su afán subversivo para con la cultura popular y el sistema político al que era orgánica.

Aparte de la relación con el pop que *Seis mujeres para un asesino* encarnaba, es urgente señalar su contigüidad con otra categoría primordial del arte contemporáneo que, justo en ese año 1964, recibe un baño teórico que lo consagraría: nos referimos, claro está, al *camp*. En efecto, es entonces cuando Susan Sontag lo define certeramente como una *sensibilidad* cuya esencia consiste «en el amor a lo no natural; al artificio y la exageración». ²⁶ Una caracterización como esa —que viene como anillo al dedo al orgullosa, irónicamente relamido esteticismo fotográfico del cine que nos ocupa— ayuda a concretar la genealogía de Bava, en absoluto lejano desde el punto de vista formal —no así desde el genérico— de otro de los grandes manieristas de la historia del medio fílmico, Douglas Sirk, quien, también no por casualidad, importó a Hollywood y para el despreciado melodrama (en concreto, para una de sus derivaciones más denostadas, el *weeper*) las estrategias del distanciamiento que había aprendido con Bertolt Brecht en la Alemania de entreguerras... con toda la carga de transgresión que una operación de tales características implica. ²⁷ Y es que, desde su plititud como mera sucesión de *set pieces* de asesinatos que dan la sensación de corresponderse con macabras ilustraciones pop, *Seis mujeres para el asesino*, considerado como el primer *giallo per se*, ²⁸ no está subordinada a la progresión de representación, reconocimiento y designación, sino que fuga hacia lo lúdico.

26 HUMPHRIES, Reynold (2001), "Just another fashion victim. Mario Bava's *Sei donne per l'assassino*", *Kinoeye. New perspectives on European film*, vol. 1:7.

27 SONTAG, Susan (1996), "Notas sobre el camp", *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, p. 355.

28 KOCH, Gertrud y GEMÜNDEN, Gerd (1999), "From Detlef Sierck to Douglas Sirk", *Film Criticism*, vol. 23:2/3, pp. 14-32.



Fig.- 4. *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964).

Fig.- 5. *Ettore e Andromaca* (Giorgio de Chirico, 1963).

Fig.- 6. *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964).

Fig.- 7. *Ohhh... Alright...* (R. Lichtenstein, 1964).

Fig.- 8. *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964).

Fig.- 9. *Nurse* (Roy Lichtenstein, 1964).



El siguiente jalón representativo en la obra de Bava por lo que respecta a la relación entre cine y pintura se encuentra en *Operazione Paura* (1966), una cinta que recibe una influencia determinante del cine de terror británico de los años sesenta producido principal aunque no únicamente bajo el sello de Hammer Films —conviene anotar que, si bien el primer *Drácula* del principal director de la casa, Terence Fisher, se remonta a 1958, su versión definitiva del mito, *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula: Prince of Darkness*), data de este mismo 1966—. Con una trama que se desarrolla en Transilvania, el film italiano presenta toda la panoplia de recursos característicos del goticismo anglosajón, en una veta que bebe de —y mantiene puntos de contacto con— otra de las grandes factorías internacionales del *fantaterror* de todos los tiempos, la American International Pictures (AIP) para la que Roger Corman había perpetrado un ciclo de adaptaciones de Edgar Allan Poe entre 1960 (año de producción de *La caída de la casa Usher/House of Usher*) y 1964 (su canto de cisne, *La máscara de la muerte roja/The Masque of the Red Death*). El pictoricismo de un film como *Operazione Paura* es más sutil que en otras ocasiones, y funciona por vía indirecta: al igual que las películas consignadas de la Hammer y de la AIP, se conforman con conjugar los lugares comunes del romanticismo decadentista desde el punto de vista icónico, visual, ambiental y sobre todo cromático: así pues, las imponentes mansiones, de majestuosas estancias y angostos pasillos y escaleras de caracol, en localizaciones aisladas, idílicas en un pasado remoto pero en el presente hundidas en la miseria y víctimas de la maldición; el atrezzo característico (mobiliario de raso y terciopelo, candelabros, espejos, cortinones, telarañas y, cómo no, retratos colgados en las paredes de antepasados con rostros siniestros); el vestuario suntuoso; el maquillaje expresionista... comparecen y lanzan guiños a un tiempo a estéticas tan vetustas como prestigiosas (la pintura prerrafaelita) como a otras epocales (la psicodelia, una tendencia que azota todo el arte audiovisual de mediados de los sesenta del siglo XX a mediados de los setenta, íntimamente ligada al consumo de drogas alucinógenas, y que se sustanciaba en una zambullida en la más absoluta irrealidad).

Por último, pero no por ello menos importante, las imágenes que Bava construye tanto en *Seis mujeres para el asesino* como en *Operazione Paura* proclaman, incluso desde el punto de vista de los fetiches, las influencias tanto de Giorgio de Chirico (los maniqués) como de Roy Lichtenstein (los teléfonos): el primero, compatriota y representante de la pintura metafísica; el segundo, proveniente del expresionismo abstracto pero entregado a una exploración típicamente pop en los trasvases con una de las formas de creación más masivas y a la vez (¿por ello?) menos apreciadas del universo actual: el cómic. Tiene, por eso, pleno sentido que, pocos años después,

el cineasta se decide a dar un paso más en la espiral de retroalimentación y confusión entre lenguajes, y filma *Danger: Diabolik* (1968), una adaptación a la pantalla grande —inadscribible como tal al género que nos interesa— de los *fumetti* (los cómics italianos, como los españoles se llaman castizamente *tebeos*) creados por las hermanas Angela y Luciana Giussani. Y, aunque el estudio de los intercambios entre cine y cómic se centra casi invariablemente en el caso de la historieta estadounidense —convertida en el cambio de siglo en el mayor generador de franquicias *blockbuster made in Hollywood*— en sus monografías más destacadas,^{29 30} algunas de sus herramientas son útiles para la identificación de sus relaciones en esta historieta negra vernácula y su correspondiente traslación de culto. Un ejemplo que podríamos catalogar, siguiendo a Dru Jeffries,³¹ como de “intermedialidad expresiva y figurativa”, fórmula reservada para aquella recreación de las convenciones visuales asociadas con el cómic con la intención de recrear la experiencia fenomenológica del *stacatto* rítmico propio de la lectura de este. El experimento de Bava en *Diabolik*, consistente en llevar a sus últimas consecuencias la analogía entre ambos medios, prefigura algunos de los más exitosos y también admirados ejemplos contemporáneos de cine-cómic, como *Sin City* (Robert Rodríguez y Frank Miller, 2005, a partir de la novela gráfica de este último), *300* (Zack Snyder, 2006, sobre el propio Miller) o *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2006, basada en la obra de Alan Moore ilustrada por David Lloyd); pero no es menos cierto que *Diabolik* tampoco se explica si se hace caso omiso a películas apenas anteriores, como *Modesty Blaise: superagente femenino* (*Modesty Blaise*, Joseph Losey, 1966, a partir de las tiras cómicas con que Peter O'Donnell y Jim Holdaway quisieron parodiar y dar una respuesta “de género” —en la acepción más presentista de esta expresión— a la serie de James Bond) o *Arabesco* (*Arabesque*, Stanley Donen, 1966); dos films absolutamente imbuidos de la muy coyuntural fiebre del *op-art*, una corriente también a caballo entre la vanguardia y el arte (postartístico) de la sociedad industrial, obsesionada con las ilusiones visuales.

29 OLNEY, *Euro horror*, p. 103.

30 GORDON, Ian, JANKOVICH, Mark y MCALLISTER, Matthew P. (eds.) (2007), *Film and Comic Books*, University Press of Mississippi, Jackson.

31 BURKE, Liam (2017), *Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*, University Press of Mississippi, Jackson.

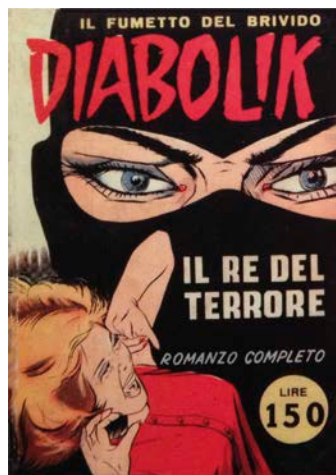


Fig.- 10. Main title shot de *Danger: Diabolik* (Mario Bava, 1968).

Fig.- 11. Portada de *Diabolik #1 – Il Re del terrore* (A. Giussani y L. Giussani, 1962).

Fig.- 12. Fotogramas de colores planos de *Danger: Diabolik* (Mario Bava, 1968) que parecen asemejarse a los montajes multicolor de Andy Warhol.³²

4. La severidad de Dario Argento

No solo pero también desde un punto de vista estrictamente temporal, la filmografía de Dario Argento invita a ser considerada como el relevo natural de la de Mario Bava, quien, con posterioridad al periodo analizado, siguió cultvándolo el *giallo* con cintas estimables (*Cinco muñecas para la luna de agosto/5 bambole per la luna d'agosto*, 1969, *Un hacha para la luna de miel/Il rosso segno della follia*, 1969, *Bahía de sangre/Reazione a catena*, 1971, *Orgía de sangre/Gli orrori del castello di Norimberga*, 1972, *El diablo se lleva a los muertos/Lisa e il diavolo (La casa de l'essorcismo)*, 1973, *Semáforo rojo/Cani arrabbiati*, 1974, *Shock (Suspense)/Shock*, 1977) pero que apenas hicieron ninguna aportación sustancial al concepto que había formulado en sus años dorados.

³² JEFFRIES, Dru (2017), *Comic Book Film Style. Cinema at 24 Panels per Second*, University of Texas Press, Austin, p. 23.

A diferencia de Bava, la relación de Argento con el *giallo* es tan temprana como estrepitosa: aunque es cierto que, antes de debutar como director, se foguea como guionista de películas mayoritariamente alimenticias y casi de manera invariable circunscritas al *spaghetti* —la excepción, por lo que a la calidad se refiere, es *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968), concebida por Sergio Leone, como una suerte de *superwestern* llamado a sacar al subgénero italiano de su proscripción por parte de la clase intelectual—, la *opera prima* de Argento, *El pájaro de las plumas de cristal*, no solo revoluciona y consagra el *giallo*, sino que representa el principio de un encasillamiento en el terror —que, solo en una etapa avanzada, a partir del punto de inflexión que supuso *Suspiria* (1977), adquiere tintes sobrenaturales que trascienden el *giallo*— al que se sustrae un único y fallido título, la comedia de época *La quinta jornada* (*Le cinque giornate*, 1973).

Y, por lo que respecta al asunto que nos convoca, urge señalar la presencia —narrativizada, e incluso revestida de valor performativo— de la pintura en la obra de Argento data de sus mismísimos comienzos. No en vano, en *El pájaro de las plumas de cristal* hay un personaje secundario dotado de un singular carisma consagrado a la disciplina (un pintor excéntrico que se alimenta de gatos), y —retomando un argumento esbozado en la introducción al presente artículo— también juega un papel relevante una creación que, desde un punto de vista tanto cromático como relativo a la perspectiva, remite a todas luces a *Los cazadores en la nieve* de Brueghel el Viejo, representante de la escuela flamenca en su muy particular asimilación del estilo renacentista.

Se trata de lo que puede muy bien calificarse como una «obra maestra imaginaria»,³³ que, además, tiene el interés de metaforizar la pretenciosa (en el más puro y menos marcado sentido de la palabra) intención de Argento a la hora de incluir una cita a partir de la que construirse una genealogía imaginaria, en la que convergen y se aúnan armónicamente pasado y presente, sofisticación y primitivismo, nobleza y naïf; en definitiva, la síntesis de alta y baja cultura que aspiraba a forjar con su cine.

33 HUNT, Leon (2018), *Danger: Diabolik*, Columbia University Press, Nueva York, p. 87.



Fig.- 13. Detalle de la obra maestra imaginaria de *El pájaro de las plumas de cristal* (Dario Argento, 1970).



Fig.- 14. *Los cazadores en la nieve* (P. Brueghel el Viejo, 1565).

Tal y como indica Marqués Salgado,³⁴ en los films de Argento las obras pictóricas no son el origen de los problemas de los sucesivos asesinos, sino que el arte parece ocupar más bien una pieza de sugestión esotérica, un subterfugio para la corrupción del ser humano. Y si este juicio se adecua al ejemplo que acabamos de referir, saltando más allá de los otros dos jalones de la conocida como *trilogía animal* (integrada, aparte de por *El pájaro de las plumas de cristal*, por *El gato de las nueve colas/Il gatto a nove code* y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris/4 mosche di velluto grigio*, ambas de 1971), otro tanto puede decirse en el caso de *Rojo oscuro (Profondo rosso)*, (1975), en la que algunos escenarios por los que deambula Marcus Daly, el protagonista (un David Hemmings que parece continuar la caminata con que concluía en suspenso el *Blow-up* de Antonioni), como el Blue Bar, recuerdan a cuadros de Edward Hopper, como *Nighthawks* (1942), para así calificar la nocturnidad solitaria en que se mueven los personajes.

34 ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*, p. 180.



Fig.- 15. *Rojo oscuro* (Dario Argento, 1975).

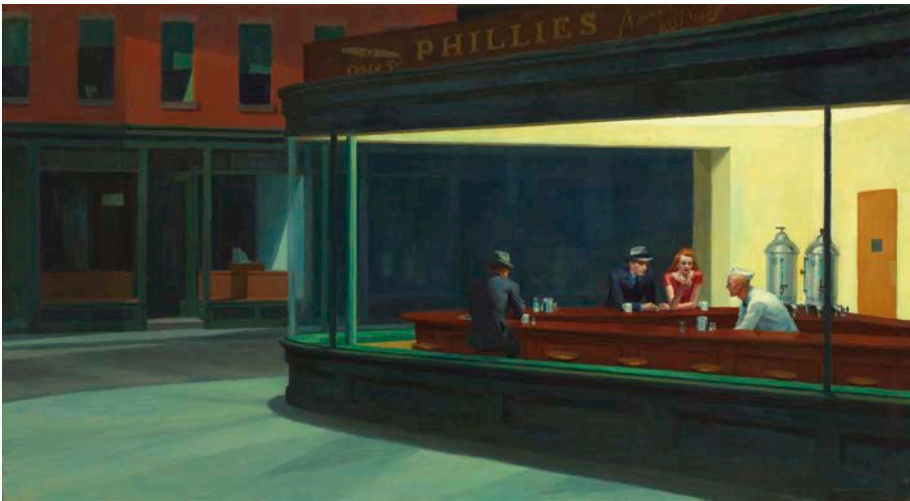


Fig.- 16. *Nighthawks* (Edward Hopper, 1942).

Pero las citas pictóricas no concluyen ahí, ni mucho menos. La trama, sangrienta y traumática, arranca con el asesinato de una parapsicóloga, las paredes del pasillo de cuyo apartamento Marcus recorre, dejándose impresionar por pinturas abigarradas y oscuras, de rostros ominosos de trazo simple, que remiten en primera instancia a *El grito* de Edvard Munch, y más allá a las *pinturas negras* de Francisco de Goya. Asimismo, la resolución del enigma (la identidad del criminal), y la clave del trauma originario que lo explica, se encuentra en un dibujo infantil.



Fig.- 17. *Rojo oscuro* (Dario Argento, 1975).

Fig.- 18. *El grito* (Edvard Munch, 1893).

Fig.- 19. *Rojo oscuro* (Dario Argento, 1975).

Fig.- 20. *Judith y Holofernes* (Francisco de Goya, 1819-1823).

Nos hallamos, pues, ante una reedición —aunque diseminada en varias obras— de las mismas claves que encontrábamos en *El pájaro de las plumas de cristal*. En palabras de Caryn Coleman,

«...the art featured in Profondo Rosso act as clues or markers to finding the source of horror rather than being the source itself. These clues function in two parts: one as a painting and the other as a child's drawing [...] The painting/mirror and drawing are embedded into the film's narrative as 'objects of truth' that function in the same way: they temporarily subvert the identity of the killer only to later reveal the truths they contain. Profondo Rosso uses this conceal/reveal structure with the artworks as a way to drive forward Marcus' investigation of Helga's death and to punctuate our own progress through the mystery».³⁵

5. Conclusiones: la huella del pictoricismo del giallo en el cine posterior

Para ir concluyendo, proyectándonos ya fuera del ciclo inicial del giallo y retomando el film con cuya excusa inaugurábamos estas líneas, el anacronismo flagrante en que incurre *El síndrome de Stendhal* (*Paisaje con la caída de Ícaro* no está en los Uffizi, sino en el museo Van Buuren de Bruselas) nos sirve para reafirmar una cualidad inherente al género y que no puede soslayarse para comprender la manera en que este enfoca su relación con la pintura: nos estamos refiriendo a la arbitrariedad de vocación postmoderna como motivación artística en el desarrollo de sus coordinadas estilísticas. Otro rasgo de esta postmodernidad es la facilidad para la cita verborreica, que, con el paso de los años, se torna inevitablemente omnívora y autófaga. En los primeros minutos del metraje del mismo filme, los créditos en blanco sobre fondo negro están acompañados de un *roll* que ocupa el cuarto diestro de la imagen, compuesto por un aparente sinfín de reproducciones de segmentos de algunas de las pinturas más relevantes de la historia del arte. Así, los espectadores ven circular verticalmente, sin solución de continuidad cronológica, *Desposorios de la Virgen* (Rafael Sanzio, 1504), *El 3 de mayo en Madrid* (Francisco de Goya, 1814), *Bañistas* (Paul

35 MARQUÉS SALGADO, A. J. (2015), "El giallo. Dentro del arte se esconde la muerte", en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. Andavira Editorial, Santiago de Compostela, pp. 583-588.

Cézanne, 1899-1900), *Martirio de san Juan Bautista* (Masaccio, 1426), *La Virgen del parto* (Piero della Francesca, 1460), *Trigal con cuervos* (Vincent Van Gogh, 1890), *La orgía* (William Hogarth, 1732-33), *San Jorge y el dragón* (Paolo Uccello, 1458-60), *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (Rembrandt, 1632), *La danza de la vida* (Edvard Munch, 1899-1900), *La muerte de Sardanápalo* (Eugène Delacroix, 1827), *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste* (J. M. William Turner, 1844), *La marcha de la Humanidad en la tierra y hacia el cosmos* (David Alfaro Siqueiros, 1966), *Dulle Griet* (Pieter Brueghel el Viejo, 1562), *Yvette Guilbert* (Henri de Toulouse-Lautrec, 1893), *La caída del ángel* (Marc Chagall, 1923-47), *Cristo con la Cruz auestas* (El Bosco, 1510-1535), *La Danza* (Henri Matisse, 1909), *David con la cabeza de Goliath* (Caravaggio, 1609-10), *Alberto Durero* (Michael Wolgemut, 1516), *La clase de ballet* (Edgar Degas, 1871-74), *Salomé* (Tiziano, 1550), *Baile en el Moulin de la Galette* (Pierre Auguste Renoir, 1876), *El triunfo de Baco* (Diego Velázquez, 1628-29), *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* (Paul Gauguin, 1897), *Nenúfares* (Claude Monet, 1905), *Vista del atardecer en el puente Ryogoku desde el embarque de Onmaya* (Katsushika Hokusai, 1830-31), *El juicio final* (Miguel Ángel, 1537-41), *Muchacha de azul leyendo una carta* (Johannes Vermeer, 1663-64), *Las tres edades de la mujer* (Gustav Klimt, 1905), *El pífano* (Édouard Manet, 1866), *Díptico de Marilyn* (Andy Warhol, 1962), *Laocconte* (El Greco, 1609), *El rapto de las hijas de Leucipo* (Pedro Pablo Rubens, c. 1616), *Retrato de Roberto Chaseman con halcones de caza* (Hans Holbein el Joven, 1533), *Alquimia* (Jackson Pollock, 1912), *La muerte de Marat* (Jean-Louis David, 1793), *La calumnia de Apeles* (Sandro Botticelli, 1495) o *Doble retrato (Jefe inspector Heinrich Benesch y su hijo Otto)* (Egon Schiele, 1913), entre otros, en una suerte de *summa artis* ficcional.

*«No cabe duda de que, a veces, la pintura, la presencia de citas y referencias «cultas» en el cine, el juego intelectual, puede enmascarar el vacío más absoluto o llevar a la banalidad y al kitsch, peligro que siempre le roza».*³⁶

A diferencia de su homólogo literario,³⁷ la popularidad del cine *giallo* trasciende las fronteras de lo vernacular y de su especificidad italiana³⁸. Su popularidad entre los entusiastas del "Euro Horror" en Estados Unidos se

36 COLEMAN, Caryn (2012), "The Art of Fear: Profondo rosso" [<https://thegirlwhoknewtoomuch.com/2011/02/11/the-art-of-fear-profondo-rosso/>].

37 ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*, p. 207.

debe a la programación de algunas de sus cintas paradigmáticas (generalmente remontadas y dobladas) en salas y autocines de explotación. Cineastas como John Carpenter han manifestado la influencia del *giallo*, y particularmente de *Suspiria*³⁹, en la construcción de *Halloween* (1978), piedra seminal del *slasher* estadounidense⁴⁰ junto a *Viernes 13 (Friday the 13th)*, S. S. Cunningham, 1980.⁴¹ ⁴² Asimismo, el *giallo* es señalado como el eslabón perdido entre el cine de terror de Hollywood y el cine de arte y ensayo europeo⁴³ y pueden seguirse sus rastros en las películas de cineastas como Brian de Palma.

Además de la reapropiación de los estilemas propios —la imparable secuencia de persecuciones y agresiones como estructura, la desnudez y la sexualización violenta de los asesinatos femeninos, el espacio fílmico claustrofóbico en una sola localización de las que los personajes no pueden escapar—, el protagonismo de la pintura sobrevive como una presencia fantasmal. Incluso en revisitaciones imbuidas en la postmodernidad *camp* como *En la boca del miedo (In the Mouth of Madness)*, John Carpenter, 1995), *1408* (Mikael Hafström, 2007), *Cisne negro (Black Swan)*, Darren Aronofski, 2010) o *La cabina en el bosque (The Cabin in the Woods)*, Drew Goddard, 2012), pero también en films de una autoría rabiosa y cuaslvánguardista, como las dirigidas por el tándem compuesto por Hélène Cattet y Bruno Forzani *Amer* (2009) o *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo (L'étrange couleur des larmes de ton corps)*, 2013), su presencia es notoria.

38 En su momento equiparable en relevancia al *noir* francés o, en la actualidad, a la novela negra escandinava. Ver ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*; y ROMANO GARCÍA, Yolanda (2014), “Una mirada feminista en el *giallo* italiano”, en GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (eds.), *Mujeres en guerra / guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Arcibel Editores, Sevilla, pp. 312-320.

39 KOVEN, Mikel J. (2006), *La dulce norte: vernacular cinema and the Italian giallo film*, Scarecrow Press, Lanham., p. 16.

40 FREEMAN, Matthew (2015), “The Killer Who Never Was: Complex Storytelling, the Saw Saga and the Shifting Moral Alignment of Puzzle Film Horror”, en CLAYTON, Wickham (ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 118-130.

41 FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2001), “Giallo vs. Slasher. Relaciones sangrientas”, en NAVARRO, Antonio José (ed.), *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre*, Nuer, Madrid, pp. 289-308.

42 CONRICH, Ian (2015), “Puzzles, Contraptions and the Highly Elaborate Moment: The Inevitability of Death in the Grand Slasher Narratives of the *Final Destination* and *Saw* Series of Films”, en CLAYTON, *Style and Form*, pp. 106-117.

43 OLNEY, *Euro horror*, p. 10.

GRUJALBA DE LA CALLE, Nicolás (2016), “Diosas, rameras y esposas villanas en los thrillers aberrantes de Eloy de la Iglesia”, *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, n°40, pp. 167-178.