



GIALLO: *thriller* a la **italiana**

Entre los grandes géneros populares que aparecieron en Italia hacia la segunda mitad del siglo XX, el *giallo* destaca por el particular estilo visual y estético que vinculó a varios de sus principales representantes, entre ellos nombres como Ricardo Freda, Mario Bava, Antonio Margheriti o Dario Argento. Indispensable para entender el cine de la posguerra en Italia, se presenta aquí un primer acercamiento a la historia y el legado de lo que hoy se considera un género de culto.

Juan Armesto



El pájaro de las plumas de cristal ◀
Fuente: Popoptik

Noche cálida y lluviosa. Interior de un auto que, por una decisión desconocida, tiene la ventana del piloto abierta. Una mujer de treinta años desliza su mano entre los muslos de una ardiente joven, ahogando un suspiro en la humedad de la noche. Ruido extraño. La mujer interrumpe su beso y se apoya en la puerta para observar el desolado paisaje... Nada. Quizás fuera un ave nocturna. Continuaría con sus caricias si una presencia oscura, de sombrero, gabardina y guantes a juego, no presionara contra su garganta una navaja filuda y la degollara sin compasión. La sangre bulle y tiñe de rojo a la joven, quien avienta alaridos histéricos a la oscuridad y el silencio. Hay un momento de calma previo a la acometida del agresor, que ingresa por la ventana con un taladro eléctrico hiriendo las descubiertas piernas de su nueva víctima. Luego, cuando tiene el panorama que desea, incrusta su arma en la pelvis desprevénida. Con voz distorsionada por el placer y el sonido de la broca hundiéndose, el asesino grita: "giallo!".

Llamado de forma culta como policiaco de naturaleza macabra o *thriller* a la italiana, el *giallo* es un subfilón cinematográfico de factura trasalpina que mezcla el policial y el terror, la serie B y el cine erótico. Explotado, violado y copiado durante un periodo de más o menos veinte años, el *giallo* es considerado por muchos el subgénero más representativo de ese país por encima del péplum fantástico o el espagueti wéstern (Romero, 2001, p. 35). Su consistencia radica en una contundente producción y una continuidad icónica más que temática: estilemas, motivos estéticos, truculentos efectos visuales y recurrentes tecnicismos.

En realidad, *giallo* significa amarillo en italiano y es el nombre con que se conocía a las novelas policiales y de misterio publicadas por la editorial Mondadori, cuyas portadas, muy de moda en ese momento, eran del susodicho color. Cuando la producción de películas que incluían elementos del *thriller*, el *whodunit*, el sadomasoquismo y el horror aumentó, la crítica comenzó a llamarlos vulgarmente como su referente literario. Existe al respecto una curiosa anécdota: en una escena de la película pionera *Noche del demonio* (La ragazza che sapeva troppo, Ma-



► *Noche del demonio*
Fuente: ba.titlovi.com

rio Bava, 1963), mostraba a su protagonista, Nora Davis (Leticia Roman) leyendo una de estas novelas con el título sugerente de *The Knife*.

Existe además otra relación entre el *giallo* y la literatura: la crítica cinematográfica (que se polariza entre el elogio y el desprecio) continua con su arraigo literario privilegiando las buenas historias (en el sentido clásico), los guiones iluminados, los *plots* dramáticos, la racionalidad del espacio-tiempo, el *racord*, etc. Son escrupulos anticuados que, al quebrarlos u omitirlos, atentan contra el tabú narrativo y las buenas costumbres del cine culto. Sin embargo, no faltan ejemplos de directores y estudiosos que, desde diferentes puntos de vista, han tratado de otorgarle al cine un lenguaje propio, lejano y distinto al literario. La importancia de estas búsquedas consiste en aprovechar las potencialidades del soporte audiovisual creando sintaxis de diversas índoles, imposibles en cualquier otro medio. Por eso el *giallo*, un género interesado en las superficies, los colores, las texturas, las formas

derivadas del lado oscuro del alma y la mirada morbosa de la realidad, es uno de los más interesantes en la historia de la cinematografía mundial (Palacios, 2001, p. 83).

Un poco de historia

En 1957, Riccardo Freda (también conocido bajo su seudónimo anglosajón, Robert Hampton) estrena *Los vampiros* (I vampiri), una película que, después de un largo periodo monopolizado por el neorealismo, abriría las puertas a las producciones de género fantástico en el territorio. *Los vampiros* fue filmada en doce días y con un presupuesto irrisorio; no obstante, sus recargados escenarios (deudores inequívocos de los ambientes góticos recreados por la productora inglesa Hammer), su arriesgada puesta en escena y un malsano ambiente donde conviven pasión y muerte, confirieron a la cinta un particular gusto difícil de olvidar.

Freda no solo se encargaría de dar inicio a esta corriente; también impul-



saría a un estupendo y visionario fotógrafo, Mario Bava, que en 1960, ahora como director, nos presentaba una obra maestra del cine fantástico que sorprendería al mundo entero, *La máscara del demonio* (La maschera del demonio). En ella, Barbara Steele (a partir de aquí musa y abanderada de este cine), encarnaba en su doble papel lo mejor de la amalgama entre el terror gótico clásico, las nuevas concepciones de lo monstruoso¹ y los escabrosos caminos de la sexualidad.

La temporada que va entre 1962 y 1963 sería de crucial importancia por la aparición de tres títulos fundamentales en la cinematografía de género italiana. Un consolidado Riccardo Freda nos ofrece su mejor obra, *El horrible secreto del Dr. Hichcock* (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, 1962) donde un lúcido y escabroso Robert Fleming interpreta a un científico necrófilo. Dos años después, Antonio Margheriti (AKA Anthony M. Dawson) estrenaba *Danza maca-*

bra (1964), una historia en la que un atisbado Edgar Allan Poe decide retar a un escéptico periodista a pasar una noche en un castillo embrujado. Maldiciones propias del mismísimo infierno y un ambiente tanático ascendente dominan la película. Poco tiempo después, ese mismo año, Mario Bava cimentaría las bases del *thriller* a la italiana: *Noche del demonio* era un *thriller* policial con sugerencias eróticas pero que mantenía cierta ingenuidad con respecto a sus descendientes.

Mayor repercusión tuvo, un año después, la brillante *Seis mujeres para el asesino* (*6 donne per l'assassino*, 1964). Bava crea, prácticamente, un *giallo* en estado puro: asesino perverso, larga lista de sospechosos y víctimas, crímenes de diversa índole y la correspondiente cuota de sexo (la exposición de cadáveres de las hermosas Francesca Ungaro, Mary Arden, Ariana Gorini, etc.) serían parte de una receta luego repetida. Pero el gran acierto estaría en la puesta en escena: angulaciones imposibles, harto uso del zoom, primerísimos planos de miradas, *dollys* y *steadycams* complejos (y varios etcéteras) mezclada con los ya consumados escenarios góticos italianos que no hacían sino potenciar la fortaleza de una trama efectista.

Giallo significa amarillo en italiano y es el nombre con que se conocía a las novelas policiales y de misterio publicadas por la editorial Mondadori, cuyas portadas, muy de moda en ese momento, eran del susodicho color.

La cuota de influencia de Freda, Margheriti y, sobre todo, Mario Bava es innegable e indeleble en el cine de género posterior. Si no, díganse al maestro del *giallo*, Dario Argento. Cuenta la historia que en enero de 1969 Argento firmó el último trato

que necesitaba para el estreno de su *opera prima*: la banda sonora a cargo de un exitoso Ennio Morricone. La película en cuestión: *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970). Piedra angular del *giallo* y el gran modelo a repetir, copiar, clonar y depredar (mejor conocido en el argot cinemero como explotar) debido a su rentabilísima repercusión en territorio nacional y extranjero; aún hoy sigue siendo el *giallo* con mayor recaudación.

Desde 1962 hasta 1982 (año en que Argento estrena la espectacular *Tenebrae*) se considera con cierto grado de acuerdo el periodo de existencia del *giallo*, siendo la época que va de 1970 a 1974 la de mayor auge, con aproximadamente cien producciones, y 1972 el periodo cúspide con 35 títulos adscritos al subgénero. De esta época podemos destacar: *La tarántula del vientre negro* (*La tarantola dal ventre nero*, 1971) de Paolo Cavara, que continuaba de la mejor manera la tradición zoológica legada por Argento en su trilogía². Por su parte, *¿Qué le han hecho a Solange?* (*Cosa avete fatto a Solange?*, 1972) de Massimo Dallamano, daría cabida a otra serie de títulos con nombre femenino e interrogante. *Torso* (*I corpi presentano tracce di violenza carnale*, 1973) de Sergio Martino, sería considerada película de culto y precursora del *slasher*.

Angustia de silencio (*Non si sapeva un paperino*, 1972) atípico *giallo* que traería a colación un expresivo Lucio Fulci, quien años después revolucionaría el género del terror con su sanguinaria tendencia gore. Finalmente, por unanimidad, la gran obra maestra del género, dirigida (¿cómo no?) por Dario Argento: *Rojo oscuro* (*Profondo rosso*, 1975) supone una concepción metódica y preciosista de todas las bases del género: una historia engañosa e impredecible (¿abyecta?); el desinhibido ambiente erótico, las estilizadas muertes y la supremacía del *point of view* del sempiterno asesino, enguantado, empuñando una variorpinta cantidad de armas blancas.

A partir de entonces la saturación y el hartazgo hicieron mella. La descontrolada oferta causó me-

nor demanda y por consiguiente el descalabro rentable de los *giallo*. La moda de los *slashers* como *Halloween* (1978) de John Carpenter o *Viernes 13* (Friday the 13th, 1980) de Sean S. Cunningham, toman la posta; Lucio Fulci muda sus maletas hacia las historias de zombis y el *splatter*; Mario Bava fallece tras ayudar a Argento en su pesadillesca *Inferno* (1980), segunda entrega del ilustre nuevo estilo que había inaugurado *Suspria* (1979). Mientras, los demás nombres, salvo contadas excepciones, no logran dar la talla contra los públicos ansiosos por nuevas experiencias (Curci, 1997, pp. 16-24).

El *giallo* muere oficialmente en 1982, cuando la personificación del mismo, Dario Argento, presenta su infravalorada *Tenebrae*. En ella el director romano nos presenta los extremos a los que ha llegado el subfilón, una suerte de ejercicio revisionista respecto al arte de la representación de la muerte. Personajes confundidos y anempáticos, una trama casi inexistente, movimientos de cámara impresionantes (si no, pensar en el excepcional plano secuencia fuera del edificio), músicas grandilocuentes (banda sonora a cargo de Goblin), y un asesino devenido en representación conceptual o ideal, en cuanto a que su trascendencia en el acontecer de los hechos no importa realmente.

Composición de un *giallo*

La rara mezcla de policial y elementos macabros propios del terror gótico —que iban sumándose de película en película—, crearon la naturaleza intrínsecamente onírica y fantástica del *giallo*. Por mucho que las tramas (basadas en una serie de crímenes a cargo de un asesino anónimo y difícil de atrapar) trataran de ajustarse, artificioosamente, a unos cánones propios de la novela policiaca y especialmente del clásico *whodunit* a lo Agatha Christie, nada más disparatado y alejado de la lógica cartesiana de la historia detectivesca que el *giallo* (Palacios, 2001, p. 84).

La estructura queda pervertida, consciente o inconscientemente, a tra-

vés de una larga lista de sospechosos, pistas falsas, inconvenientes en el racord o usos desenfrenados de *flashbacks* para explicar los más inverosímiles acontecimientos. Estas constantes son parte de su configuración como producciones, en su mayoría, de serie B, pero funcionan

La rara mezcla de policial y elementos macabros propios del terror gótico —que iban sumándose de película en película—, crearon la naturaleza intrínsecamente onírica y fantástica del *giallo*.

también como marcas registradas, como rasgos de estilo y, sobre todo, como excusas para plasmar sobre el celuloide las necesidades atávicas de sexo y violencia, cada vez más solicitadas a medida que las prendas de la censura iban cayendo.

En este sentido, este género no puede entenderse sin la inclusión inequívoca de alguna dimensión sexual dentro de su historia. Ya sean las connotaciones eróticas y perversas del asesino antes de acabar con sus víctimas o los constantes encuentros sexuales que dejan poco a la imaginación. La visceralidad y la pasión, Eros y Tánatos, amor y muerte entremezclados más que en cualquier otro género.

Esto se debe en gran parte al carácter de *exploit cinema* de las películas que a partir de *El pájaro de las plumas de cristal* aparecieron desparramadas por el territorio trasalpino. No obstante, el sexo fue una constante desde que Freda filmara su nunca olvidada *Los vampiros*, no solo como mostración, sino como fundamento de la historia. A continuación, el resto de películas dentro del gótico y el *thriller* a la italiana transitó de alguna manera los derroteros de la pasión carnal, el desenfreno o la patología. Esta inclusión indisoluble puede representarse a través de un progresivo recorrido paralelo: por un lado, de muslos descubiertos y escotes pronunciados hasta escenas

próximas al *softcore* y, por el otro, el hitchcockiano primer plano del cuchillo empuñado por el asesino hasta desmembramientos de estética netamente gore.

La interacción entre el decorado y el encuadre es crucial en el *giallo*. Influenciados hasta la medula por los trabajos precursores, los nuevos realizadores (del *giallo*), liderados por Argento, mantuvieron una visión y construcción semejante del espacio (aunque los filmes pudieran desarrollarse en una otoñal Venecia o una Nápoles saturada por el sol). Se mantuvieron, aunque no en su sentido tradicional, los lugares de acción propios del gótico, como el castillo, los pasadizos, los grandes ventanales ovalados y las cortinas, que se trasladaron a casas de moda u hospitales, pero sin perder su sentido semántico, como lugares delirantes de encierro y pavor.



Dario Argento
Fuente: El confidencial

Confabulando con los decorados se encuentran los movimientos de cámara indiscriminados, los complicados tróvelin y grúas, los ya citados puntos de vista y, sobre todo, el afianzado imperio del zoom como recurso gratuitamente expresivo.

Mas, si existe algún elemento realmente indispensable en el *giallo* es el asesino. Un personaje idealizado de las novelas *hard boiled*, con sombrero y gabardina combinados, cubriendo siempre la identidad de su rostro para mantener la sorpresa hasta el clímax final. Escondido entre las sombras, desafiando racionalmente la leyes físicas que prohíben la ubicuidad (porque en el *giallo*, realmente, el asesino puede estar en cualquier lado) y empuñando una parafernalia de armas punzocortantes (escalpelos, lanzas, hachas, navajas, sierras —eléctricas o no— y un largo etcétera), dispuesto a asesinar fría y cruelmente a mujeres hermosas (aunque no dude en lapidar caballeros si se interponen en sus planes) debido

a desórdenes y traumas psicosexuales que darían mucho trabajo al pensador vienés Sigmund Freud.

Sus horrendos crímenes se contradicen con sus personalidades en público: mediocres y anodinas. Por eso sus motivos, escondidos bajo el luto del trauma infantil, se manifiestan como expresiones de venganza o ambición (aunque no falten los casos en que el motivo es completamente suntuario y solo importa el desfile de sangre y muerte).

Al presentarnos los encuentros entre el matarife y sus víctimas como relaciones íntimas desarrolladas en espacios privados a los que nuestra ampulosa necesidad voyerista asiste con placer (en la oscuridad de la escena del crimen o de la sala de cine), el asesino se equipara al espectador y ambos son cómplices de sus perversiones. Se convierte en el mecanismo de embrague que representa en sí mismo la necesidad del genero por mostrar la muerte

y la crueldad como un espectáculo del que somos partícipes (¿como las batallas de los gladiadores en el Coliseo Romano?).

Con todo esto podemos afirmar que el *giallo* es un género fundamentado en el dolor y el sufrimiento. En la fascinación por recrear en el arte el momento preciso de la muerte. Un cine que, como bien afirmaba Barbara Steele en un su introducción al libro de Antonio Bruschini, *Horror all'italiana. Bizarre Sinema!* (1996) “[...] sabe exprimir todos nuestros deseos reprimidos y nuestras obsesiones secretas, del incesto a la necrofilia, afirmando la ligazón entre sexo y muerte”. Pero, independientemente de las historias narradas, el carisma de las actrices o la originalidad/espectacularidad de los asesinatos, el *giallo* se nos revela a través de un inconsciente metalenguaje cinematográfico como la radiografía de una sociedad, cuanto menos, violenta y convulsa. ◻



¹ “Mi teoría es que el auténtico terror puede venir de lo más simple y cotidiano. El monstruo más aterrador es el vecino que degüella a su esposa”, Riccardo Freda cit. en Bruschini, 1996, p. 15).

² *El gato de las nueve colas* (Il gatto a nove code, 1971) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (4 mosche di velluto grigio, 1971).

REFERENCIAS

Aguilar, C. 1997. *Cine fantástico y de terror italiano*. San Sebastián: Donostia Kultura.

Bruschini, A. 1996. *Horror all'italiana. Bizarre Sinema!* Florencia: Glittering Images Edizioni d'Essai.

Navarro, A. 2001. *El Giallo italiano: la oscuridad y la sangre*. Madrid: Nuer.