

CORTES PROFUNDO perspectiva del *giallo* en el siglo XXI

Foto: Maligno / Fuente: IMDb

OS: as

Este subgénero italiano del *thriller* alcanzó su pico de calidad y popularidad en los setenta con las películas de Dario Argento, Mario Bava, Sergio Martino y otros importantes directores.

¿Qué pasó con el *giallo*, hoy subgénero de culto mencionado y referenciado por autores contemporáneos como Quentin Tarantino y Nicholas Winding Refn? En este texto revisaremos el *neo-giallo*, su cruce con otros géneros y sus estirados límites.

★ ENZO CEREGHINO THAYS



Introducción

A finales de los años sesenta, Italia vivía una era de violencia conocida como los *anni di piombo* (los años de plomo), marcada por atentados entre terroristas, la policía y la mafia. En este contexto de absoluto terror callejero, la industria cinematográfica italiana vivía la popularidad del *spaghetti western* —que pronto se interrumpiría en la siguiente década— y el péplum (o cine de “espada y sandalias”)¹. En paralelo, se desarrollaba la incipiente popularización de nuevas producciones en dos corrientes o filones²: el *poliziotteschi*, que retrataba la brutalidad y violencia del presente con persecuciones y balaceras; y el *giallo*, un subgénero cinematográfico que se originó como la versión italiana de los *thrillers* y *murder mystery* de Alfred Hitchcock,

¹ El péplum fue un género de grandes historias épicas basadas, por ejemplo, en la Antigua Grecia o el Imperio romano.

² Según Pagés (2020), “se llama filones (del italiano filone: ‘filón’) a un conjunto de filmes realizados bajo una fórmula de producción que demostró ser exitosa” (p. 50). Cabe agregar que existe la discusión entre si el *giallo* es un subgénero del thriller o si es un género separado.

como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) o *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943). Se apoyó también en la popularización de novelas policiales *pulp* conocidas como *gialli*, de amplio consumo en la fragmentada Italia de aquel entonces³. El *giallo* comienza con una película muy cercana a la narrativa de Hitchcock (hasta en el título): *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) de Mario Bava, casi un tributo al director, donde se presentaban ya los primeros rasgos del subgénero. Mas no pasará mucho tiempo para que el *giallo* encuentre su propia identidad y estética —su perversa y sangrienta gramática—.

Lejos del código Hays en tiempo y espacio⁴, los *giallo* no tenían

³ Asimismo, toma inspiración de libros *pulp* de ficción criminal que se vendían en la Italia de entonces bajo el sello de la editorial Mondadori. Era literatura similar a las bien conocidas historias de misterio de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace y Edgar Allan Poe (Cabrejo, 2022).

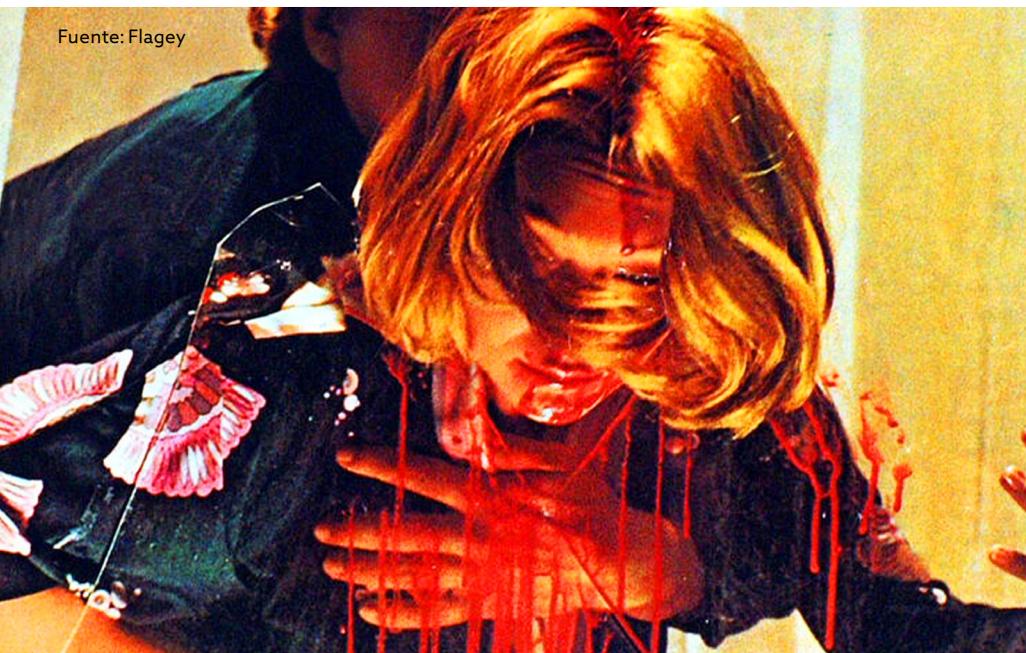
⁴ El código Hays fue un mecanismo de autocensura en Hollywood durante los cincuenta, lo que impidió la representación de escenas de violencia o sexo gráfico (Isaacs, 2020).

la restricción de Hollywood de la que padeció Hitchcock, de modo que no hubo freno para el contenido violento y sexual (Isaacs, 2020). Los *gialli* rápidamente derivaron en una fórmula adictiva, estimulante y de cualidades voyeuristas, que lo convirtieron en una vertiente del cine de explotación. El *giallo* puso en el centro de los relatos una serie de asesinatos crueles, sórdidos y ultraviolentos perpetrados por un desconocido enmascarado y, frente a esto, un protagonista que intenta atraparlo arriesgándose a ser acechado también. En este sentido, si el *poliziotteschi* expresaba el pánico callejero de su tiempo, el *giallo* se apropió del suspenso hitchcockiano para expresar la paranoia de los años de plomo.

Así, la estructura básica del *giallo*, para quien haya visto al menos un par de sus más conocidos ejemplos como *6 mujeres para el asesino* (*6 donne per l'assassino*. Mario Bava, 1964) o *Rojo profundo* (*Profondo rosso*. Dario Argento, 1975), es fácil de identificar: ocurre un asesinato cometido por una figura incógnita de gabardina, máscara y guantes. El protagonista no es un policía, es alguien inexperto y sin armas que se ve, de pronto, investigando lo ocurrido. Además, el *giallo* introduce un elemento clave, que fue la psicología compleja de sus protagonistas, quienes tienen problemas para diferenciar lo real de lo imaginario y muestran en algún momento del metraje (a la mitad o al inicio) una secuencia onírica de pesadilla abstracta donde se manifiestan sus filias y fobias. Como en todo *murder mystery*, el protagonista es curioso, inevitablemente comprometido, y se vale de la lógica para hallar al culpable. Este último debe ser un personaje ya conocido, o tal vez ser el mismo protagonista, quien pudo haber mentido inescrupulosamente. El asesino, por lo general, tiene un trauma o deseo reprimido turbio que lo motiva.

Foto:
Rojo
profundo

Fuente: Flagey





Fuente: Rikrek

Esta fórmula, desde luego, no fue rígida. Se realizaron variados *gialli*, sobre todo en la primera mitad de los años setenta. Así, los hubo clásicos y formulaicos, como *Sete orquídeas manchadas de sangre* (*Sette orchidee macchiate di rosso*. Umberto Lenzi, 1972); sobrios y más cercanos al *noir*, como *La mujer del lago* (*La donna del lago*. Luigi Bazzoni y Franco Rossellini, 1965); neuróticos, psicoanalíticos e introspectivos, como *Una lagartija con piel de mujer* (*Una lucertola con la pelle di donna*. Lucio Fulci, 1971); y también los que transgredían límites de género y tomaban elementos de otros, como el *sci-fi* (*Huellas de pisadas en la luna* [*Le Orme*. Luigi Bazzoni, 1975]) o el *folk horror* (*La casa de las ventanas malditas* [*La casa dalle finestre che ridono*. Pupi Avati, 1976]).

El *giallo*, en contrapunto con sus violentas escenas y temáticas, tenía un tratamiento visual encantador y expresivo. Asimismo, se incluían

Foto:
Seis mujeres
para el
asesino

composiciones orquestales de Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Nora Orlandi y, posteriormente, el rock progresivo y psicodélico de Goblin para las obras de Dario Argento. Por otro lado, el *giallo* desarrolló un lenguaje audiovisual sumamente rico y ecléctico. Están los *zoom ins* y *zoom outs* constantes de Mario Bava en, por ejemplo, *Cinco muñecas para la luna de agosto* (*5 bambole per la luna d'agosto*, 1970) o las poéticas puestas en escena de orgías y sadomasoquismo en las psicosexuales de Sergio Martino *Todos los colores de la oscuridad* (*Tutti i colori del buio*, 1972) y *El extraño vicio de la señora Wardh* (*Lo strano vizio della signora Wardh*, 1971). También se hizo amplio uso del plano subjetivo para colocar al espectador en el punto de vista del asesino mientras acecha a su víctima (en incontables obras).

Aún más influyentes fueron las creativas, largas, brutales y —en tanto cine de

explotación— memorables muertes. Los asesinatos adquirieron un tratamiento de ritual en el *giallo*, que consistía en que el victimario espíe con maneras de *voyeur* a su siguiente presa, luego de acosarla y amenazarla. Cuando finalmente la encuentra, a solas, corta la luz, y después decide si la apuñala a navajazos, mete su cabeza en agua hirviendo o la avienta de una ventana. Para culminar, deja un cadáver martirizado para deleite del público. Por otro lado, y por último, es inevitable mencionar la icónica cinematografía neón expresionista, atmosférica, sumamente colorida y hasta *kitsch* que aparece en *6 mujeres para el asesino*, que fue llevada a otro nivel por Dario Argento en *Suspiria* (1977). Esta última no es estrictamente un *giallo*, pues incluye un componente sobrenatural, pero mantiene la estructura de una serie de asesinatos cometidos por un ser incógnito y una suerte de investigación por parte de la protagonista.



Fuente: Slant Magazine

Dicho todo esto, el *giallo* es clave en la historia del cine por ser el eslabón entre los *thrillers* de Hitchcock y un subgénero americano de horror que dominaría la taquilla mundial en la década siguiente: el *slasher*. Este último toma los asesinatos brutales, la atmósfera opresiva y los planos subjetivos (POV) del asesino, pero quita la complejidad psicológica, la paranoia y la investigación para dar paso a la ingenuidad y pánico de los protagonistas. El *slasher* prioriza la cacería de un psicópata con arma blanca a varias víctimas. Esto arranca en 1978 con *Halloween* (John Carpenter), y empezaría a ser sumamente popular a nivel global en la década de los ochenta, a partir de *Viernes 13* (*Friday the 13th*. Sean S. Cunningham, 1980)⁵.

Por su parte, el *giallo* agotó su éxito luego de *Rojo profundo*,

⁵ *Viernes 13* toma tanto del *giallo* que roba una escena de *Bahía de sangre* de Mario Bava, en la que una pareja es atravesada por una lanza mientras tienen sexo.

Foto:
Tenebre.

tal vez el *giallo* más esencial, y no oficialmente, concluye como corriente al estrenarse *Tenebre* (1982) también de Dario Argento. Como una suerte de epílogo u obra crepuscular, *Tenebre* trata sobre un escritor de novelas *giallo* que se ve acechado por un lector de su obra. Argento, quien perfeccionó el género, fue el primero en darse cuenta de que la fórmula había sido explotada al punto de que, para traer algo nuevo a la mesa, tenía que realizar un *meta-giallo* autoconsciente que reflexione sobre sí mismo, sobre el propio género, que desmienta sus trucos y códigos. Es un caso similar a *Scream* (1996), donde Wes Craven deconstruye de forma similar el *slasher*⁶. Es importante destacar esto, pues el metalenguaje es el rasgo que define en mayor o menor medida a muchas de las

⁶ *Scream* es un *slasher* autoconsciente que hace una sátira de su propio subgénero. A diferencia de *Tenebre*, *Scream* reavivó el interés del público por el *slasher*.

películas que se comentarán a continuación: los *giallo* del siglo XXI. Se hará un repaso desde los homenajes nostálgicos hasta las experimentaciones que apuñalan y ultrajan las definiciones del género.

Nostalgia y neo-*giallo*

El *giallo* se ha convertido en un subgénero de culto, un culto del cual Nicholas Winding Refn y Quentin Tarantino han confesado ser parte. Este último, en su crisol de referencias al cine que lo formó, alude a varios *gialli*. Por ejemplo, en *A prueba de muerte* (*Death Proof*, 2005), el tema principal de *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*. Dario Argento, 1970) musicaliza el momento en que el sádico Stuntman Mike espía con binoculares a cuatro chicas, en un homenaje a los POV voyeuristas del *filone* italiano. Asimismo, la escena en la que Cliff Booth azota la cabeza de una discípula de

Charles Manson contra distintas superficies en *Érase una vez... en Hollywood* (*Once upon a time... in Hollywood*) es una recreación de un asesinato visto en *Rojo profundo*. Sin embargo, más allá de estas referencias, si estamos buscando películas *giallo* puras en la actualidad, que sean innegablemente del género, la nostalgia no ha motivado a mucho *revival*. En la siguiente sección se examinarán algunas películas que tienen en común mantener la estructura esencial del *giallo*, que incluyen aquellas que la emulan sin más y otras que la recontextualizan.

Respecto a emulaciones nostálgicas, hay varios ejemplos de Latinoamérica. Los hermanos argentinos Luciano y Nicolás Onetti estrenaron tres películas que en todo sentido parecen celoides perdidos de los setenta: *Sonno Profondo* (2013), *Francesca* (2015) y *Abrakadabra* (2018). Digo en todo sentido porque no solo las historias cumplen con la fórmula *giallo*, sino que el *look pulp* de película barata y el audio evidentemente doblado⁷ en posproducción se replican. Por otro lado, *Mirada de cristal* (Ezequiel Endelman y Leandro Montejano, 2017) presenta una trama de venganza puramente *giallo*, sobre todo al final. En este filme vemos la masacre progresiva de unas modelos en el aniversario de la trágica muerte de una de sus colegas que se quemó viva. El asesino incógnito, antagonista de la trama, tiene el *look* y los movimientos de un maniquí, lo que otorga una irresistible sensación de inquietud y humor. Es una película de evidente bajo presupuesto, que a pesar de haber sido estrenada en 2017 da la impresión de haber sido hecha en el tiempo en que se ambienta (1985). Sin embargo, una iluminación a la altura de *Infierno* (*Inferno*. Dario Argento, 1980) hace que la película sea disfrutable. Junto con eso, actuaciones sacadas de *Rebelde*

Way (Cris Morena, 2002-2003) y una historia inverosímil dan como resultado una visión *camp* del *giallo*. Como otros casos de apropiación *camp* de los géneros, se viene a la mente lo que hizo John Waters con el musical en *Cry-Baby* (1990) o lo que Alvaro Velarde planteó en *El destino no tiene favoritos* (2003) respecto a la telenovela latinoamericana. Finalmente, como pequeña mención, está la uruguayaya *Al morir la matinée* (Maximiliano Contenti, 2020). Esta producción es más un *slasher* ambientado en un cine que solo tiene la estética neón *kitsch* tan asociada al *giallo* en general, y a *Suspiria* en particular, pero es un buen ejemplo de terror latinoamericano más desenfadado e iconoclasta.

Las anteriores películas son ejercicios de disfrutable anacronismo. Por otra parte, está la española *Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010), producida por otro fanático confeso del subgénero que es Guillermo del Toro. *Los ojos de Julia* está más cerca a lo que sería un *neo-giallo*,

al presentar la fórmula detectivesca adaptada a las sensibilidades de un público de otro tiempo. Se enmarca dentro de las películas españolas de *thriller*/terror comercial de su tiempo, como *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). En *Los ojos de Julia*, Belén Rueda interpreta a Julia, una mujer a punto de quedar ciega que debe descifrar el misterio que se oculta tras el aparente suicidio de su hermana. A continuación, Julia será la detective incidental en una trama de investigación con *red herrings*, grandes giros y un asesino con traumas psicoafectivos. Lo curioso de este asesino es que no necesita máscaras: sus víctimas son inadvertentes, gracias a lo cual puede camuflarse e incluso darse el lujo de caminar y respirar cerca de sus presas. La película hace un uso inteligente de planos con la ciega Julia junto al asesino, donde la cabeza de este se encuentra siempre fuera de encuadre o cubierta por algún objeto. El enemigo está en pantalla y el espectador siente la inquietud de poder ver su rostro, pero padecemos la frustrante

Foto:
Mirada de cristal



Fuente: MUBI

⁷ En el rodaje de los *gialli* italianos de los sesenta y setenta, no había sonido directo. Todo se realizaba con foleys y actores de doblaje en posproducción.

invidencia de la protagonista. La ceguera fue un recurso narrativo usado también por Dario Argento en los setenta. El entrañable Franco “Biscottino” de *El gato de las nueve colas* (*Il gatto a nove code*, 1971) pudo haber sido el testigo ocular perfecto en el primer asesinato del filme de no haber sido ciego. También podemos mencionar a Daniel de *Suspiria* o a Diana de *Dark Glasses* (*Occhiali neri*, 2022), el *giallo* más reciente de Argento. *Los ojos de Julia* se suma a los *gialli* hechos en España. Entre estos destacan *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1973) y *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972).

El siguiente *neo-giallo* viene de Estados Unidos y es la película con más años de la lista. *En carne viva* (*In the Cut*. Jane Campion, 2003) es un *thriller* erótico con estructura de *giallo*. Es la única entrada de este repaso dirigida exclusivamente por una mujer, y se hace notar. Campion, responsable de *El Piano* (*The Piano*, 1993) y *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, 2021), dirige una historia de corte *indie* sobre una profesora de inglés (Meg Ryan) y un policía (Mark Ruffalo) en medio de una serie de asesinatos de mujeres en un barrio neoyorquino. En *En carne viva* no vemos asesinatos en pantalla. Se nos muestra la rutina de Frannie, la protagonista, su relación con su hermana *stripper* y sus acercamientos temerosos a los hombres. Esto último es crucial en la película, pues en ella el “asesino enmascarado” tiene una aparición de segundos. Se explora más la paranoia respecto a los hombres del día a día de Frannie —dos policías, un alumno suyo, y un examante obsesivo—, quienes son todos ese asesino potencial. Cabe agregar otro elemento muy de los *gialli* y el cine de asesinos

en serie⁸, y es que el asesino de *En carne viva* deja anillos de compromiso en los dedos de sus víctimas. Esta marca puede ser leída como una crítica de Campion a los peligros de los compromisos románticos y al afán masculino de posesión, ideas muy presentes en la película.

En este sentido, es inevitable resaltar el debate en torno al *female gaze* y los *gialli*, tema por el cual fueron cuestionados muchos directores de los setenta. Lo descrito sobre Frannie y su relación con los hombres da cuenta de una visión autoral femenina de la cual carecen posiblemente los demás *gialli* —todos dirigidos por hombres—. Vale mencionar un *giallo* clásico que hizo mucho hincapié en el tema. *Torso: violencia carnal* (*I corpi presentano tracce di violenza carnale*. Sergio Martino, 1973) es a primera impresión un filme burdamente voyeurista y de explotación. Sin embargo, resulta en verdad el ejemplo de los setenta que más profundiza y cuestiona la permanente mirada de los hombres que espían y acosan a las mujeres, las cuales terminan siendo asesinadas y martirizadas para deleite de la audiencia. Este filme, influyente *giallo proto-slasher*, hace una reflexión: las víctimas (mujeres) son mártires en la historia, quienes sacrifican su vida para la resolución del misterio. Y su asesinato, previamente puesto en escena y filmado, queda como cruel obra de arte para que el público disfrute. Dario Argento, por su parte, ante las acusaciones de misoginia por mostrar siempre a mujeres como víctimas violentadas,

⁸ La influencia de *Los siete pecados capitales* (*Se7en*. David Fincher, 1997) aún está vigente y se nota en *En carne viva*. Aunque no es un *giallo*, *Los siete pecados capitales* es un *neo-noir* influenciado también por Hitchcock. Por otro lado, estos souvenirs evocan a un *giallo* de los setenta: *Cinco muñecas para la luna de agosto*, donde el asesino también dejaba objetos en las víctimas.

respondió: “En mis películas mato a más mujeres porque las quiero más. Me encanta trabajar con ellas, conecto con ellas, así que es instintivo para mí poner a las mujeres en el centro de una acción crucial” (Argento, 2014).

Cuestionable o no, las declaraciones de Argento sirven para dar pie a una idea. La feminidad de los mártires de estas historias no tiene por qué estar exclusivamente presente en las mujeres que haya podido filmar Martino o Argento. Una siguiente entrada en este repaso da cuenta de un signo de los tiempos del cine de hoy: la representación abierta y explícita⁹ de personajes e historias *queer*. En *Knife + Heart* (*Un couteau dans le coeur*. Yann Gonzales, 2018), las víctimas son otros sujetos en quienes se puede encontrar feminidad. En esta película, quienes van muriendo uno a tras otro son hombres gays. Este filme trata sobre una directora (Anne, interpretada por Vanessa Paradis) de películas porno gay baratas cuyos actores recurrentes van siendo asesinados por un psicópata que lleva una máscara. Anne no tiene mejor idea que aprovechar y recrear los asesinatos dentro de las chapuceras historias de su cine. *Knife + Heart* retoma la autoconsciencia metaficcional de *Tenebre* y cuestiona los límites del gusto por las historias de explotación como los *gialli* y por qué nos gusta el cine que nos gusta o, más bien, por qué los directores dirigen el cine que dirigen. A parte de eso, la película es un *giallo* puro y potenciado. Cuenta con una protagonista inestable, que padece pesadillas, un amor no correspondido con la editora de sus gráficos filmes y la carga de tener que investigar quien es el

⁹ Sin embargo, desde *El pájaro de las plumas de cristal*, Argento ya incluía personajes LGBTQ+, entre ellos, uno de los sospechosos de la policía era un travesti. También, en *Rojo profundo*, Carlo era gay en secreto y tenía una pareja, Massimo. Finalmente, en *Tenebre*, la secretaria de Peter Neal es asesinada junto a su novia.



Fuente: Movies Anywhere

asesino que acecha a su elenco. La banda sonora sustituye los temas de Morricone o el rock progresivo de Goblin en favor del *dream pop* de M83. Y, finalmente, Gonzales exalta el componente sadomasoquista y vengativo de los asesinos enmascarados de los setenta, otorgándole al antagonista de *Knife + Heart* un *backstory* que se relaciona con una porno antigua filmada por Anne. Además, el arma que usa redobla esta idea. Se trata de un pene negro de plástico, del cual, con un botón, se eyecta —o eyacula— una cuchilla. No es el único *giallo queer* de la lista. ¡*Corten!* (Marc Ferrer, 2022) hace lo propio con indefensas *drag queens*. Este filme será analizado con mayor detalle en la sección dedicada al *meta-giallo* que viene más adelante.

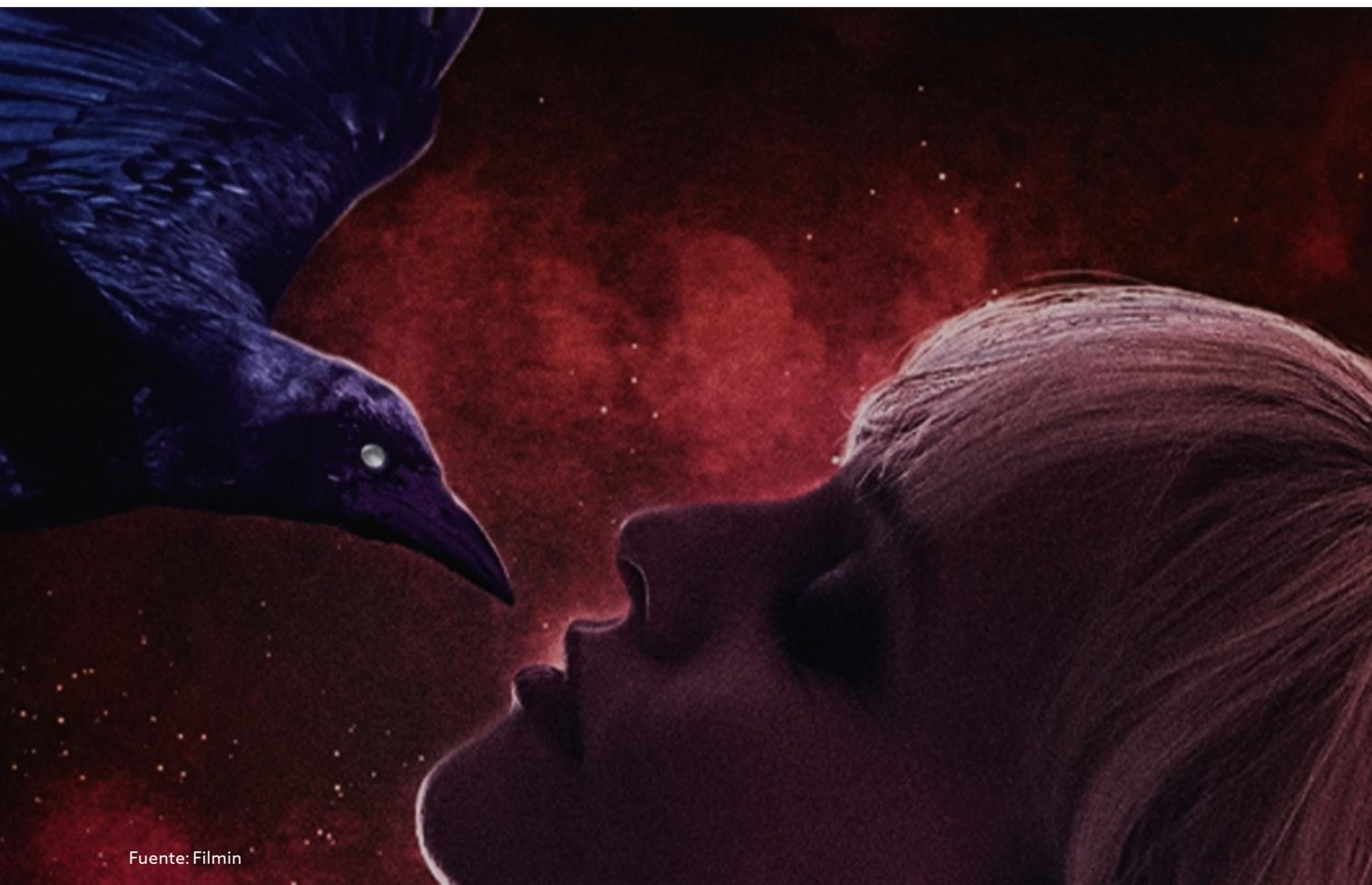
Esfuerzos *mainstream* y cruce con otros géneros

En los últimos años, ha habido una tímida tendencia de los estudios y plataformas por revivir la estética y/o narrativa del *giallo*. Están los ejemplos

Foto:
En carne
viva

en el *streaming*. Shudder, una plataforma de que se enfoca en el terror, estrenó en 2022 *Dark Glasses*, el regreso de Dario Argento al *giallo* después de diez años, donde reflexiona nuevamente sobre el género en tono crepuscular —¿acaso la ceguera de la protagonista no es una metáfora de la pérdida de visión con el paso del tiempo?—. También Shudder lanzó en 2017 *Cold Hell* (*Die Hölle*, Stefan Ruzowitzky), que presenta un inicio puramente *giallo*, pero que luego deriva en *survival horror* con tintes de drama social. La película se propone plasmar, en clave de historia de terror, el machismo y racismo que puede sufrir una inmigrante turca en Viena. Además, sirve de punto de partida para adelantar que la fórmula “pura” del *giallo* casi no se encuentra en el cine de hoy, sino que se hibrida con otros géneros. A continuación, se analizarán dos estrenos en cines que, aunque resultaron fracasos durante la pandemia, dan cuenta de un incipiente regreso de influencias *giallo* en el terror *mainstream* hollywoodense.

Giallo y fantasía se mezclan en *El misterio de Soho* (*Last Night in Soho*, Edgar Wright, 2021). El director, en la era post #MeToo, plantea una historia de terror en la línea del revisionismo pop de *Babylon* (Damien Chazelle, 2022) o *Érase una vez... en Hollywood*. En *El misterio de Soho*, Eloise (Thomasin McKenzie) es una chica de pueblo en la ciudad, maltratada por sus compañeras de escuela y fascinada con una época que no vivió: los años sesenta. Ella comienza a vivir una segunda vida al irse a dormir: En sus sueños es Sandie (Anya Taylor-Joy), una cantante de creciente éxito en los años sesenta, que vive su sexualidad libremente y se viste con diseños que fascinan a Eloise. Esta temática surrealista es primero una historia de escapismo voyeurista, en la que Eloise prefiere soñar para ser testigo de los placeres de Sandie. Sin embargo, el sueño se torna pesadilla cuando Eloise descubre que Sandie existió en la realidad, fue prostituta y murió asesinada.



Fuente: Filmin

De aquí en adelante *El misterio de Soho* es un *murder mystery* que se inspira en el *giallo* desde la trama de pistas falsas y asesinatos *gore* hasta su hipnótico diseño de producción neón. Aunque más específicamente homenajea a Dario Argento y a las películas de brujas que escribió junto con Daria Nicolodi (*Suspiria* e *Infierno*), a juzgar por la trama sobrenatural/surreal, el *look* que recuerda a ambas obras, o los *easter eggs* como el nombre de Argento en un póster o la breve aparición de un bar llamado Infierno¹⁰. La influencia de otros *gialli* en *El misterio de Soho* también se hace notar, por ejemplo, a partir la crítica a la fetichización de cierta idea de mujer. En la película

¹⁰ No solo eso, sino que el final es calcado de ambas películas, una revelación que concluye con una casa en llamas.

de Wright, esta radica en las expectativas de Eloise, quien ve como ideal a Sandie, un arquetipo de mujer construido por la mitología audiovisual de su tiempo: las chicas Bond y las divas del *Swinging London*. La película se encarga de romper esa ilusión de oropel cuando se va develando el destino de Sandie. Otra influencia del *giallo* setentero: el retrato de una mente fragmentada que parece no distinguir fantasía y realidad, visto en *Huellas de pisadas en la luna* y *Todos los colores de la oscuridad*.

La influencia de estas últimas dos películas está aún más presente en *Maligno* (*Malignant*. James Wan, 2021). Las líneas entre lo que es real y lo que no se desdibujan cuando la embarazada Maddie (Annabelle Wallis) sufre el ataque de un extraño dentro de su casa. En este muere Derek,

Foto:
Knife + Heart

su esposo abusivo, y Maddie sufre un aborto, el tercero de su vida. El posterior descalabro mental de Maddie se asemeja al que sufría el personaje de Edwige Fenech en *Todos los colores de la oscuridad*, quien perdía la libido luego de un aborto accidental. Sin embargo, en *Maligno* la historia toma un camino paranormal, pues las extrañas pesadillas de Maddie la logran transportar a otros lugares como si de un desdoblamiento se tratara. El cruce con lo fantástico lo encarna también el propio asesino de turno, quien posee fuerza sobrehumana y la capacidad de realizar *poltergeists* que cortan la luz. Por otro lado, de manera similar al caso de *Una lagartija con piel de mujer*, posteriormente se descubre que el asesino de *Maligno* es en verdad la propia Maddie. Sin embargo, a diferencia

de la protagonista de aquella película de Lucio Fulci, Maddie no miente, sino que es inconsciente de sus actos, pues no los perpetra ella, sino más bien su cuerpo: Maddie tiene un teratoma viviente asesino, un diminuto siamés malvado oculto en su cráneo, quien cobra posesión de ella por las noches. Wan toma la idea de la identidad partida, común en los *gialli* —donde los personajes no recuerdan, niegan y reprimen— y la convierte en literalidad corporal, invocando al *body horror*¹¹. El teratoma no es una metáfora del trauma, es su encarnación material, oculto como el recuerdo reprimido dentro de la cabeza de Maddie. Se manifiesta cuando la represión fracasa y la violencia contenida estalla. Precisamente, la película estalla en el último acto, donde Wan, por un lado, subvierte la tendencia del *elevated horror* actual poniendo en escena una coreografía de asesinatos que es un despliegue de *splatter* y espectáculo *grand guignol*; por otro lado, a pesar de todo el horror visto, le da un giro de tuerca al *giallo*, pues el asesino —o monstruo— no termina muerto ni apresado, sino que se negocia con él y su existencia es asimilada.

El meta-giallo y el post-giallo

Sobre *Knife + Heart* mencionamos que retomó la cualidad meta de *Tenebre*. Es la tendencia más notoria en las películas que se consideran un *giallo* en el siglo XXI. Esta cinta ocurre en un estudio de cine, donde vemos cámaras, rollos de película y actores actuando de actores, cine dentro del cine. Los *gialli* modernos no dejarán de hacernos saber que estamos viendo una obra de ficción. A continuación, examinaremos ejemplos que rozan el homenaje o parodia y poco a poco hundiremos más la navaja hasta tocar terrenos insospechados

¹¹ Además, hace eco de un referente inevitable: *Basket Case* (Frank Henenlotter, 1982).

de experimentación y abstracción.

Hace unas páginas se adelantó la mención de *¡Corten!*, comedia de Marc Ferrer del 2021 estrenada en la plataforma Filmin. Esta película es subversiva por todos los frentes, desde su realización ultra *low budget* hasta una representación LGTBQ+ de lo más *camp*, que inevitablemente recuerda a las primeras películas de Pedro Almodóvar y al cine *trash* de John Waters. Marc Ferrer, militante del mal gusto y el “cine marica”, realiza en *¡Corten!* un ejercicio de metacine a partir de su afición por el *giallo*, donde interpreta a Marcos, un director de cine que recluta *drag queens* para hacer una película del subgénero. Como es de esperarse, las actrices convocadas comienzan a aparecer asesinadas y Marcos es el principal sospechoso. Sin embargo, la trama es lo de menos en esta declaración de intenciones de Ferrer, que es más bien un manifiesto de cine *underground* y DIY. En *¡Corten!*, Ferrer rompe la cuarta pared y mira a la cámara para explicitar su abrazo a lo *trash* y a defender/explicar su cine deliberadamente “malo”: “Cuando una película contiene una mala actuación es una película imperfecta, pero cuando contiene muchas malas actuaciones es ya una cuestión de estilo” (Ferrer, 2021). Por otro lado, si no fuera por el componente del metacine, *¡Corten!* podría ser también tomada como una parodia, con sus persecuciones exageradas y asesinatos ridículos que desnudan el artificio del *giallo*. En este sentido, añadido la mención de una producción canadiense: *The Editor* (Adam Brooks y Matthew Kennedy, 2014), que vendría a ser el *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) del *giallo*. *The Editor* se vale del pastiche y la ironía para parodiar al apartado más *gore* y *trash* de los *giallo* en particular y del cine *eurotrash* en general. Este ácido filme recrea escenas de *Todos los*

colores de la oscuridad o *The Beyond* (...*E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*. Lucio Fulci, 1981), con altas dosis de sexo y *gore* en tono de homenaje burlón.

Knife + Heart, *¡Corten!* y *The Editor* tienen elementos de metacine y parodia, ¿qué más se puede hacer para romper las fórmulas rígidas que definen un género cinematográfico? Bruno Orzani y Hélène Cattet optan por la experimentación libre con los elementos del género en sus películas *Amer* (2009) y *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo* (*L'étrange couleur des larmes de ton corps*, 2013). Me permitiré hacer una analogía con la música popular para poder describir el trabajo de estos directores. El prefijo “post” se suele usar para describir a un género que se basa en elementos de otro para crear un sonido nuevo. Así, por ejemplo, está el *post-rock* de bandas como Swans o Godspeed you! Black Emperor, que usa timbres, instrumentos y lugares comunes del rock para crear paisajes sonoros atmosféricos y experimentales, y se distancia del ritmo y la estructura tradicional de ese amplio género musical (Reynolds, 2004). Otros ejemplos son el *post-punk* y el *post-hardcore*. Bien, aunque el prefijo “post” no se usa de esta forma para el cine, me parece útil invocarlo para entender qué hace la dupla Cattet y Orzani. Ellos toman elementos del subgénero —tantas veces mencionados en este texto— y hacen un *remix* con ellos para crear algo que no tiene la estructura de un *giallo*, a pesar de que todo está ahí. A diferencia de los primeros ejemplos que vimos en este texto, las películas de Cattet y Orzani no buscan reanimar el pasado, sino poseerlo y resignificarlo. Sus *post-gialli* rechazan la estructura narrativa del *whodunit* y se enfocan más en la experiencia abstracta del trauma y la violencia.

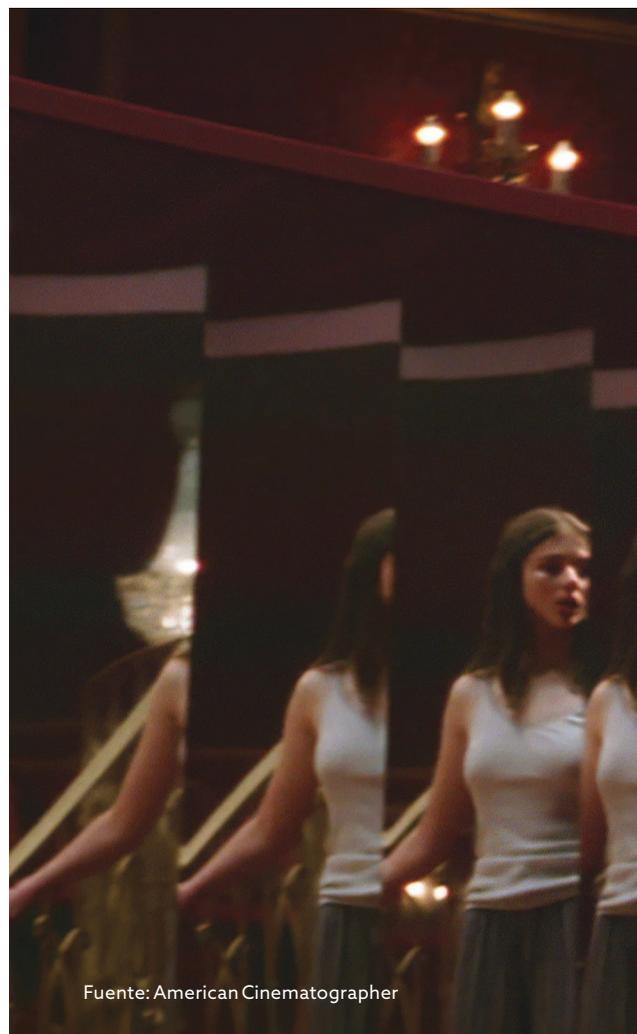
Primero, en *Amer* somos introducidos a un poema visual en base al sudor, los chorros

PARA GARCÍA, EL GIALLO FUE UN MOMENTO EN LA HISTORIA DEL CINE ITALIANO DONDE EL TRATAMIENTO DE MAYOR DELEITE AUDIOVISUAL (UNA FORMA DE EROS) FUE EL LIENZO PARA ESCENAS DE EXTREMA VIOLENCIA (TÁNATOS).

de sangre y el voyeurismo. La película es un tríptico que muestra tres momentos en la vida de una mujer llamada Ana, uno durante su niñez, otro en la adolescencia, y luego en la adultez. Lo más elemental que uno puede interpretar sobre *Amer* es que Ana fue una niña marcada por lo tanático, una adolescente moldeada por lo erótico y luego una adulta trastocada por lo tanático ligado a lo erótico en su forma más vil (violencia sexual y muerte). Sin embargo, la narrativa aquí es vaga y es lo de menos. Cattet y Orzani priorizan lo sensorial, así como se valen de imágenes y sonidos que ya conocemos de los *gialli* del pasado. En *Amer* no hay escenas: hay visiones, mareos, recuerdos de resaca y de orgasmo. Así, nos deja la sensación de haber presenciado un delirio largo, como si hubiésemos visto hora y media de las pesadillas de Edwige Fenech en los *gialli* de Sergio Martino (*Todos los colores de la oscuridad* o *El extraño vicio de la señora Wardh*). *Amer* articula todo esto para reflexionar una vez más sobre el *male gaze*, pero no cuenta realmente una historia de acoso, sino que deconstruye —o hace un palimpsesto de— la narrativa del subgénero para hacer sentir asco, paranoia y frustración.

Luego, está *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*, un *collage* de elementos del *giallo*, pero esta vez encerrados en un edificio donde los vecinos parecen escucharte todo el tiempo, y se cuenta que las barreras entre un departamento y otro son casi inexistentes —un guiño al satánico departamento de *Infierno*, tal vez—. En *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*, este misterioso edificio es una metáfora de la fragmentada mente del protagonista, Dan, quien descubre que su esposa está desaparecida. Lo curioso es que Dan es un homenaje y casi pastiche de un sádico y controlador personaje de *El extraño vicio de la señora Wardh*¹². Además, todo el filme está plagado de pistas de *soundtracks* de *gialli* clásicos compuestos por Ennio Morricone y Bruno Nicolai. Sin embargo, está inconforme con ser un homenaje de referencias. La película actúa como un ejercicio de excavación estética y sensorial de la iconografía del *giallo*. La idea clave que desentierra: el protagonista *voyeur* como reflejo del

¹² Se trata de Jean, el exsodomomasiquista que acecha a Julie, personaje interpretado por la actriz Edwige Fenech. En *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*, la esposa de Dan se llama Edwige. También se recrea la escena en la que Jean rompe una botella sobre Julie para luego tener sexo con ella en medio de vidrios rotos. Dicha escena se parodia en *The Editor*.



Fuente: American Cinematographer

espectador. La película exagera la sensación del voyeurismo, sobre todo a través de la figura de un agujero en la pared del vecino. En la película se recurre a la acción de espiar por un hoyo que tienta la curiosidad, y la decadencia psicosexual y paranoia del protagonista exalta la idea de que estos orificios son “penetrados” por su ojo fisgón, tal y como en el filme él quiere penetrar y controlar a su esposa y a las mujeres que vienen y van en este caleidoscopio de personajes. Al mismo tiempo, su afán incontrolable y difícilmente reprimido de penetrar a estas mujeres se ve frenado por temor a ser penetrado él mismo (no por un pene, sino por un cuchillo en su garganta a manos de un asesino enmascarado).

Palabras finales

El *giallo* fue un momento en la historia del cine italiano donde el tratamiento de mayor deleite audiovisual (una forma de eros) fue el lienzo para escenas de extrema violencia (tánatos) (García,



Foto:
El misterio de Soho

española *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) y el anime *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997). ●

Referencias

- Argento, D. (2014). *Paura*. Giulio Einaudi Editore.
- Cabrejo, J. C. (2022). Tu vicio es una habitación cerrada: los giallos de Edwige Fenech. *Ventana Indiscreta*, (28), 26-35. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2022.n028.6216>
- Ferrer, M. (Director). (2021). *Cut!* [¡Corten!] [Película]. Filmin.
- García, D. (2021). *Cine giallo: del asesinato considerado como una de las bellas artes*. La Soga. <https://lasoga.org/cine-giallo-del-asesinato-considerado-como-una-de-las-bellas-artes/>
- Isaacs, B. (2020). *The Art of Pure Cinema. Hitchcock and His Imitators*. Oxford University Press.
- Pagés, C. (2020). Pinta tu aldea (de amarillo). Introducción al giallo. En N. Pagés, A. Bretal & C. Pagés (Eds.), *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (pp. 28-74). Rutemberg.
- Reynolds, S. (2004). Post-rock. En C. Cox. & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 358-361). Continuum International Publishing Group.

2021). Esta tensión de pulsiones puede ser lo que motiva a espectadores a formar un culto en torno al *giallo*, y, a los creadores, a seguir encontrando formas de mutarlo. Hay ejemplos que quedaron fuera. Están las películas de Peter Strickland como *Berberian Sound Studio* (2012), que es la historia de una película dentro de otra película, donde el proyeccionista misterioso de guantes negros se encarga de hacer que un ingeniero de sonido pierda la cabeza, solo de escuchar los sórdidos y perversos sonidos de un *giallo* de los setenta. También faltó *In Fabric* (2018), del mismo director, que se pudo mencionar como un roce con lo sobrenatural, al ser la historia de un vestido encantado asesino. Quedó fuera también *Last Screening (Dernière séance)*. Laurent Achard, (2011), que nos sitúa en la perspectiva del asesino y propone una trama edípica de tratamiento sobrio que recuerda al cine de Michael Haneke. También se extraña a *El demonio neón (The neon demon)*. Nicholas Winding Refn, (2016), un deslumbramiento visual sáfico, pero que es más un homenaje estético al *giallo*. Y añado un par de menciones honoríficas de los noventa, dos *murder mystery* que cuestionan la producción y el consumo de la imagen hiperviolenta e hipersexual, respectivamente: la