



DARIO ARGENTO

O LA ALQUIMIA DEL MIEDO

POR SALVADOR BERNABÉ

Lectulandia

Profundo renovador del lenguaje estético y conceptual del terror italiano, Dario Argento es responsable de una inquietante filmografía que convierte el asesinato en arrebatador espectáculo cinematográfico. O sea, en una de las Bellas Artes. Discípulo de maestros pioneros como Mario Bava o Riccardo Freda, Argento es, ante todo, un creador de estilo que se ha ganado a pulso el reconocimiento crítico y que ha tenido una influencia decisiva en el posterior desarrollo del género.

Formalista, sádico, elegante, romántico, siniestro, onírico y fascinante, el universo Argento es un laberíntico territorio poblado de falsas pistas y claves secretas. Con esta precisa guía para viajeros, cualquiera podrá llegar al corazón de las tinieblas argentianas sin temor a perderse.

Lectulandia

Salvador Bernabé

Dario Argento

o la alquimia del miedo

ePub r1.1

Titivillus 28.01.17

Título original: *Dario Argento o la alquimia del miedo*

Salvador Bernabé, 2001

Diseño de cubierta: Recesvinto

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Samuel, pirata de primavera,
bajo cuyo pabellón navegan los insignes Chucky, Creepy y Tom Savini;
y un grumete pokemón oculto en el barril de las manzanas.
Con el sincero deseo de que algún día le alcance la luz de Moonfleet.

1ª Parte. Introducción

Introducción a Dario Argento

«En la infancia no desfigura muñecas, no rompe platos ni martiriza animales. Pero apenas crece, se siente atraído de manera irresistible precisamente por esa clase de diversiones. Busca febrilmente una esfera de aplicación en la que pueda manifestar sus apetitos de la manera menos peligrosa. Así, no puede dejar de convertirse en director de cine...».

S. M. Eisenstein

«A

lo largo de mi carrera he matado a más de 150 personas» confesó, finalmente, Dario Argento en Sitges, en octubre de 1999, durante la XXXII edición del Festival Internacional de Cinema de Catalunya. La transparente inculpación podría pasar por una justificable broma del maestro del *giallo*, si no fuera por la denodada convicción con que el autor de «Rojo oscuro» se ha entregado siempre al arte del crimen cinematográfico. Como él mismo refiere en la entrevista incluida en este libro, todo empezó de una forma fortuita durante el rodaje de «El pájaro de las plumas de cristal», su impactante ópera prima, cuando, para ajustarse al tiempo y al presupuesto del que disponía, utilizó la imagen de sus propias manos para dar vida a las del primero de sus múltiples psicópatas de celuloide. La puntual improvisación le sedujo en tal grado que la adoptó luego, de forma sistemática, hasta el extremo de convertirla en dogma para todas sus *puestas en crimen*. Uno de los placeres adicionales que proporciona el cine de Dario Argento es la contemplación de esas manos de artesano, en conexión con el impulso criminal del lunático que actúa desde la sombra. Pero tan sugestiva transferencia posee connotaciones que desbordan su componente lúdico. O, al menos, así nos gusta sentirlo. Las manos de Argento contienen el goce de la huella que se inserta adrede en el delito, pero son también la evidente encarnación de una presencia habitual en los ritos sacrificiales: la del *chamán* que, pertinentemente ungido del poder que su estatus le confiere, va a hacer posible y efectiva la ceremonia. Presentes en cada uno de sus films, las manos de Argento son la encarnación radical de un demiurgo que, lejos de contentarse con dirigir el film *desde el exterior*, se adentra en él con una incontinencia *kamikaze*. Junto a esas manos de naturaleza oscura y taumatúrgica, Argento libera su delirio escotofílico mediante una cámara de subjetividad esquizofrénica, al conjugar la mirada del asesino y la del cineasta, que se cuele en el relato aprovechando el *vacío* que deja el encuadre. El terror que proporciona esa mirada tiene el mismo origen que las manos asesinas: nace de una ambigüedad no poco opresiva. ¿Quién mira a las víctimas? ¿Argento? ¿El criminal? ¿Su público? Con su celebración casi autobiográfica del crimen, su prolífica expresión artesanal de un insaciable *complejo de Orlac*, y su malabarista necesidad de convertirse en un

nuevo *fotógrafo del pánico* que prolongue los manierismos de «Peeping Tom», Dario Argento ha terminado por elaborar una presencia fantasmagórica y liminar que habita en los intersticios que separan al realizador de sus películas. Ese ente intermedio canaliza lo más desasosegante que esconde su creación artística. El espectro intangible que el director agita, a manera de máscara, como reclamo para sus más acérrimos seguidores esconde, entre su pliegues, las claves de la condición chamánica de su arte: su capacidad alquímica para extraer, de la naturaleza evanescente del celuloide, el elemento matérico del miedo.

Mario Bava —maestro iniciador de Argento por tantas razones— soñó una vez en un músico que tocaba una serenata con los nervios de su brazo. Émulo de esa bella parábola onírica. Argento ha ejecutado, con gravedad extrema, una sinfonía cinematográfica de excesos sadomasoquistas a la que nunca ha querido dar límites. Es una implicación directa con el material en que se forjan sus antológicas series criminales lo que consigue revelar ante su público la cara pura y dura del terror. Los objetivos eminentemente catárticos de esa operación son compartibles por sus espectadores, pero nacen de las necesidades de su propio autor. Los miedos que convoca el cine de Dario Argento son los *miedos originarios* del cineasta, aunque su transferencia en la platea sea ritualmente posible por su saber chamánico, por su dominio de la liturgia. El diálogo que las víctimas de sus películas sienten con el verdugo es, también, el diálogo solitario de los espectadores con sus propios miedos, que el estilo *sacerdotal* de Dario Argento pone al descubierto. Ese viaje hacia un mundo solitario y despoblado (despoblada es siempre la escenografía de sus películas, programáticamente antinaturalista), lleva implícito el recurso al mundo de lo sueños, pesadillas íntimas que parecen constituir la única geografía posible de su entramado dramático. La ausencia de lógica de muchos de sus guiones, sustituida por una magistral coherencia simbólica, traslada su cine a un territorio de abstracción máxima, a las antípodas de toda tentación realista. En el corazón de esa poética, existen unos trazos persistentes que afirman la irreductible identidad del cineasta. Antes de pasar a estudiar, film a film, los prodigios concretos que se plasman en su construcción artesanal y alquímica del miedo, puede ser útil al lector que repasemos brevemente algunas de las claves de su arte ritual.

Una de las condiciones que tuvo que aceptar Dario Argento para el rodaje de la serie de televisión «La porta sul buio» fue la de no incluir ningún cuchillo, por estar considerado un símbolo fálico que no tenía cabida en la moral de la pequeña pantalla. Ni corto ni perezoso, el cineasta se decidió, en el episodio «Il tram», por un gancho de hierro, artilugio sin duda tenebroso al que los ejecutivos de la RAI dieron, paradójicamente, su visto bueno. Fállicas o no, las armas en el *giallo* son tan decisivas como el crimen y la sangre. En el cine de Dario Argento reina el arma blanca (cuchillos de brillante y *erecto* filo, dagas aristocráticas, tijeras puntiagudas, navajas de afeitar)... pero tampoco se excluyen las armas de fuego, ni las hachas de leñador, las hachetas de carnicero, un buen lazo de estrangulador (o un improvisado alambre

para el mismo efecto), una jeringuilla con veneno, un cortador de cabezas eléctrico, o el simple cristal roto de una ventana. Los asesinos de sus films son auténticos *profesionales*, devotos de sus herramientas: una imagen clásica de sus películas es la que nos muestra la intimidad del criminal en contacto con las armas, observándolas, eligiendo la más precisa. La cámara de Argento las privilegia siempre, aislándolas de la secuencia con primerísimos planos, y filmándolas con delectación fetichista. Las armas son el rostro del criminal, lo representan metonímicamente, y se cargan de su malignidad. Hagamos inventario:



La mirada de Cristina Marsillach, víctima de la alquimia del maestro, en «Opera».

El demonio de las armas

«... y en su boca abierta sintió el agudo filo de un cuchillo atravesándole la lengua y después la mejilla; chirrió la hoja al tropezar con los dientes».

'El cuchillo', Patricia Highsmith.

—**Armas blancas.** La herramienta destructora más utilizada en el cine de Dario Argento es el cuchillo o la daga. Pocas veces se han visto instrumentos criminales poseídos de tanta física ferocidad. Entre el cuchillo fálico que arranca la ropa a una de las víctimas en «El pájaro de las plumas de cristal» y la cuchillada mortal que le infringe el cazador de ratas a Erik en «Il fantasma dell'Opera», median una selecta colección de crímenes protagonizados por arma blanca: el rostro de la amante de Roberto se refleja fugazmente en la hoja del cuchillo que se abate inexorable sobre ella en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris»; el profesor Giordani se arma con una daga para defenderse del asesino que le acecha, ignorando que empuña el instrumento que causará su propia muerte, en «Rojo oscuro»; una de las

alumnas de la misteriosa academia de baile de «Suspiria» es apuñalada una y otra vez, mientras contemplamos, en opresivo primer plano, la hoja del cuchillo abriendo brechas en su corazón; Sara, la amiga del protagonista de «Inferno», es brutalmente asesinada por el mismo cuchillo que ha atravesado el cuello de un escéptico cronista deportivo; el agente literario de Peter Neal es apuñalado en el vientre por un reluciente cuchillo en medio de una plaza pública y a pleno día, en «Tenebrae»; la daga es el instrumento ritual en los juegos sexuales y criminales de Santini y la madre de Betty, en «Opera»; en ese mismo film, es el arma que utilizará el primero para asesinar al amante de Betty, para destrozar su vestido de Lady Macbeth, y para saciar su impulso criminal destazando unos cuantos cuervos.

Una variante en el instrumental con filo muy querida por Argento es la clásica navaja de afeitar. La encontramos ya en «El pájaro de las plumas de cristal»: un asesinato en un ascensor, con la joven víctima interponiendo las manos para protegerse mientras su atacante se las corta sucesivamente. La navaja vuelve a ser protagonista en la muerte de la Sara de «Suspiria»: destaca el momento en que el arma intenta abrir el pestillo de la puerta tras la que se esconde la víctima, y el primer plano del filo cortándole el cuello. Y en «Tenebrae», una navaja es el arma que utiliza el asesino que se inspira presuntamente en los libros del escritor Peter Neal, y la que éste mismo utilizará para fingir su muerte; Argento ironiza al descubrimos la falsedad del artilugio: una hoja de pega con un pequeño depósito de hemoglobina que se acciona al presionar.



Dario Argento empuñando uno de sus más queridos instrumentos litúrgicos.

—**Armas de fuego.** Son las que menos abundan. La secuencia del tiroteo del que es víctima Sam Dalmas en «El pájaro de las plumas de cristal» sorprende por la poca relación que tiene con el cine que después ha practicado Argento.

A pesar de todo, un arma de fuego puede convertir una secuencia en un espectacular *tour de force* técnico en el clímax de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris»: Nina Tobias dispara contra su marido, y el ralenti nos deja apreciar nítidamente cómo la bala sale del cañón. La imagen, que tiene su origen en «Performance» de Nicolás Roeg y Donald Cammell, volverá a ser tratada por el cineasta romano en «Opera», pero de forma espectacular e hiperbólica: el personaje interpretado por Daría Nicolodi intenta ver el rostro del asesino a través del ojo de la cerradura; el asesino dispara su arma y Argento nos coloca en el interior de la mirilla para ofrecernos una visión insólita de la trayectoria de la bala. Años más tarde, en «La sindrome di Stendhal», la visualización de un proyectil que sale de la pistola y traspasa la cara de una joven es una de las imágenes de impacto que sobrecoge por su efectividad visual inmediata, pero también como la guinda cruel de la experiencia brutal que vive la protagonista en Florencia.

—El lazo. Al inicio de «Los estranguladores de Bombay» de Terence Fisher, el cabecilla de la secta asesina que protagoniza el film contaba a los neófitos el mito fundacional del grupo: un combate entre la diosa Kali y un feroz monstruo se saldaba con la victoria de la primera; sin embargo, de las gotas de sangre de su contrincante muerto nacían nuevos monstruos en lo que prometía ser una cadena infinita. A fin de evitarlo, la diosa utilizó un lazo de seda. No sabemos si la escasez de estranguladores en las películas de Dario Argento viene motivada precisamente por ser un método *excesivamente cauto* con la sangre, un elemento indispensable de sus *puestas en crimen*. En todo caso, el cineasta eligió el lazo como *modus operandi* del asesino genético de «El gato de las nueve colas», quizás como homenaje a uno de sus mitos del terror, el Erik de «Il fantasma dell'Opera», del cual cuenta Gastón Lerroux que era un experto en el manejo del lazo de Pendjab (como recordaba la versión cinematográfica de Lon Chaney, donde los dos protagonistas debían mantener el brazo alzado durante su descenso a los subterráneos de la ópera para evitar que el fantasma les sorprendiera con el susodicho lazo). «El gato de las nueve colas» contenía dos muertes por asfixia: la del fotógrafo Righetto y la de Bianca Merusi, dos asesinatos a los que el cineasta sabía dotar del *tempo* cinematográfico que demanda el letal ejercicio del lazo. Una variación sobre el tema se produce en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris», con Nina Tobias utilizando un alambre para acabar con la vida de su cómplice, pero con una *puesta en crimen* más elíptica.

Peter Neal, en «Tenebrae», recuperaría el lazo para acabar con su joven e incauto admirador Guianni, en un plano en el que la subjetividad del criminal y la mirada de la víctima era tan tensa como el lazo que les unía.



Sara, literalmente digerida en uno de los ámbitos siniestros de «Suspiria».

—**Tijeras.** En «El pájaro de las plumas de cristal» el criminal asedia a Julia en su apartamento. La joven, aterrorizada, ve impotente cómo su asaltante va abriendo pacientemente un agujero en la puerta utilizando un cuchillo. Julia se arma con unas tijeras, y cuando el asesino mira a través del hueco se lanza hacia él. Aunque su ataque falla, la sensación que transmite la posible colisión entre el ojo y la punta de la tijera es escalofriante. Las tijeras de la posterior «Phenomena» sí alcanzan su objetivo, clavándose primero en la mano de la turista que interpreta Fiora Argento, y después en su vientre. El rocambolesco ejemplo de «Opera» hace gala de una brutalidad sin cuento: la víctima, al morir, se traga una pulsera en la que figura el nombre de su asesino. Este utiliza la punta de las tijeras para hurgar en la boca de la muerta, y ante la inutilidad de este *gesto* se decide sin más dilación por la autopsia.

—**Cristales.** Helga Ulman, la vidente de «Rojo oscuro», se estrella contra el cristal de la ventana después de recibir un último golpe de hacha: su cuerpo cae a peso y se incrusta en el cristal astillado de la base. Con esta hiriente conclusión, Dario Argento se inicia en los *placeres* sádicos de la comunión entre la carne y el cristal, debilidad para la cual no ha dudado, en los años siguientes, en orquestar quebradizas *set pieces* de formato barroco, entre las que destaca la del crimen inicial de «Suspiria», con el techo de cristal viniéndose abajo después de *engullir* a una de las víctimas y eliminar, de paso, a su aterrorizada amiga con la mortal lluvia de fragmentos. Tan *cortante* modalidad criminal irá apareciendo de forma intermitente en su filmografía: la hermana del protagonista de «Inferno» muere degollada por una improvisada guillotina de cristal que una mano se encarga de hacer descender un par de veces; en «Tenebrae» la frenética noche de la *louma* (artilugio especial que

posibilitó una serie de complicados movimientos de la cámara sobre la fachada de la casa de las víctimas) se salda con la muerte de dos mujeres, una de las cuales encuentra el reposo definitivo entre los filos de una cristalera que encuentra trágicamente en su camino; y en «Phenomena», la turista danesa del inicio sigue una suerte similar al embestir el cristal del mirador de una cascada, después de ser apuñalada.

—Hachas, hachetas y otras formas de cortar cabezas. La hacheta de «Rojo oscuro», con la cual era asesinada la médium, pesa con rotundidad en la memoria del aficionado por la gran interpretación que Argento conseguía del instrumento: un montaje encadenadamente agresivo daba a la truculencia *gore* —el filo abriéndose camino en la víctima— más trascendencia de la que en realidad tenía. Peter Neal, el escritor loco de «Tenebrae», alterna, como ya hemos dicho, el arma blanca con el lazo, pero obtiene sus mejores páginas empuñando el hacha, como el Jack Torrance de «El resplandor». De sus sangrientos resultados se hacen perfecto eco los cadáveres que se amontonan en el suelo del escenario en el último acto del film. Pero la reina de las decapitaciones de Argento quizás sea la guillotina doméstica con la que la perturbada Adriana Petrescu despacha un equipo médico al completo en «Trauma»: un ingenio ideado por Argento y construido por Tom Savini a partir de una irónica derivación de los modelos Black & Decker.



Flora Argento sometida a la disciplina paternal en «Phenomena».

El demonio de los elementos

—El agua. Elemento indispensable de su poética, adopta distintas formas.

Uno. El agua ligada a la lluvia.

Aparece por primera vez en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris»: Roberto Tobias golpea a un cartero bajo la lluvia al confundirlo con el chantajista que le asedia. Nada hace presagiar, todavía, las antológicas tormentas de «Suspiria» e «Inferno»: manifestaciones latentes del Mal en estado puro, tormentas que Argento no tuvo más remedio que trucar hasta conseguir su fantástica densidad. Argento, que quería abrir «Inferno» con el delirante plano subjetivo de un rayo (sueño que no pudo realizar por falta de medios) se ha seguido luego acompañando de la lluvia para practicar su alquimia del miedo: en «Tenebrae» una tormenta sirve de telón de fondo para el violento desenlace; en «Opera», Betty vaga sin rumbo bajo otra tormenta, después de presenciar la muerte de su amante; en «Trauma», la asesina sólo actúa los días de lluvia; y el primer plano de «Il fantasma dell'Opera» nos muestra a una mujer caminando desolada por la lluvia después de deshacerse de su pequeño hijo.

Dos. El agua ligada a la inmersión.

La mejor secuencia de este tipo pertenece a «Inferno»; Rose Elliot se sumerge en la habitación inundada, a modo de simbólico viaje intrauterino. El motivo reaparece en «Phenomena», con la estancia forzosa de la protagonista en la fosa de los cadáveres putrefactos y, después, en una última prueba ritual, en su descenso a las aguas purificadoras del lago; en «La sindrome di Stendhal» Anna penetra y se sumerge en el fondo acuático de una obra de Brueghel, constituyendo una de las más felices evocaciones que el cine ha ofrecido nunca sobre los poderes hipnóticos de la pintura.

Tres. El agua trepidante de las cataratas.

Con la incorporación del paisaje natural en «Phenomena», Argento amplía su pasión por el agua hacia esos accidentes geográficos que le ayudan a abrigar el crimen: el asesinato inicial de la turista danesa extraviada se produce, así, ante una espectacular cascada. Otras cataratas, simbólicas arquitecturas de la fuerza implacable de una naturaleza criminal donde la vida humana pinta más bien poco, serán las que se lleven el cuerpo de Alfredo en «La sindrome di Stendhal».

Cuatro. El agua ligada a un grifo abierto.

Esta persistente imagen constituye una obsesión visual en Argento, cuyos máximos exponentes quizás se encuentren en el asesinato de la escritora Amanda Righetti en «Rojo oscuro» (con toda la grifería del cuarto de baño chorreando agua caliente); en los respectivos lavados de la navaja asesina bajo el grifo de «Tenebrae», y de la

pulsera sangrienta con las iniciales del psicópata en «Opera»; y en dos secuencias simétricas de «Suspiria» y «Phenomena», con sus respectivas heroínas en idéntico empeño: Jessica Harper deshaciéndose del vino envenenado en el lavabo, y Jennifer Connolly intentando vomitar las pastillas que le ha dado Daria Nicolodi, siempre ante la persistencia enfermiza del grifo abierto.



La metafórica vuelta al vientre de la madre en «Inferno».

—El viento. Roberto Tobias aguarda en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» la inminente llegada del asesino; en el exterior, las ramas de unos árboles se agitan con el viento. El efecto aún es ingenuo, y se pierde en medio del fragor de la intriga. Como para tantos otros motivos visuales de la obra de Argento, habrá que esperar a la inabarcable «Inferno» para dar al viento su carta de nobleza. Al descubrir la imposibilidad de obtener el mencionado plano subjetivo de la trayectoria de un rayo, Argento se decidirá por la subjetividad del viento: la cámara, cual pluma al viento, entra espectacularmente en el auditorio romano, sumándose al 'Va Pensiero' de Verdi. En «Phenomena» el viento tiene nombre propio, el Phón, y una naturaleza que puede hacer enloquecer al más templado. Originariamente, Argento quería prescindir de toda música y concentrarse exclusivamente en el sonido de ese viento. Erik, el protagonista de «Il fantasma dell'Opera» está también unido al viento. Su poder se manifiesta a través de él. El nacimiento de un súbito viento frío obliga al cazador de ratas a dejarse atrapar en una de sus trampas; otro misterioso viento obliga al periodista y a la vieja acomodadora a abandonar el palco del Fantasma. Christine acude a la llamada de Erik, y su traje blanco revolotea con el viento, marcándole el camino que debe seguir. Cuando la joven se ve acosada en el escenario por el cazador de ratas, el Fantasma acude en su ayuda, y su descenso está concebido como un impetuoso arranque de invisible viento.

—El fuego. El fuego ligado siempre a la función purificadora tiene su primera aparición en «Rojo oscuro»: la misteriosa casa modernista, donde va a parar el protagonista Marcus Daly en su retorcida investigación, arde irremisiblemente, llevándose consigo los secretos criminales que oculta. Otra vez es en la trilogía inacabada de las Madres («Suspiria» e «Inferno») donde el fuego adquirirá rasgos catárticos, al destruir con contundencia los dominios del Mal. Es un fuego que nace desde el corazón de las entrañas mismas de los edificios donde se produce la aventura, una vez desmantelado el poder oculto de sus ocupantes. El carácter purificador del fuego llega, luego, a «Phenomena», cuando unas llamas definitivamente benéficas se suman a la terapia de las aguas, para la ceremonia de renacimiento de la princesa Corbino.



El asesino conduce a su víctima a un lóbrego altar para ser sacrificada en «La síndrome di Stendhal».

La oscuridad

La oscuridad es una de las grandes protagonistas de «El pájaro de las plumas de cristal». En la escena inaugural, una estancia apenas iluminada por una lamparilla de mesa da paso a la oscuridad total cuando una mano enguantada la apaga, en un gesto que nos conduce inapelablemente al crimen. Contra esa misma oscuridad lucha el investigador Saïn Dalmas en las últimas secuencias del film: la bombilla que se apaga en el rellano, la habitación sin luz del criminal —las manos de Dalmas buscan desesperadamente un interruptor que le libere— y la total negrura que le conduce hasta la trampa mortal que es la galería de arte. La oscuridad más memorable de «El

gato de las nueve colas» la experimenta el periodista Giordani al quedarse encerrado en una cripta con la única compañía de los muertos. Otra aterradora oscuridad es convocada en el vestíbulo del hogar de los Tobias en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris», desde donde un intruso amenaza de muerte al protagonista. Esa luz que se apaga sin avisar, a menudo por la mano del propio criminal, se ha convertido en un axioma del cine de Argento: el preludio de la oscuridad trae consigo la muerte. A veces es pura experimentación, como en «Rojo oscuro», donde el cineasta practica un teatral y brevísimo fundido en negro sobre el profesor Giordani antes de que éste muera, o como en «Inferno», donde la muerte de Sara se acompaña de una luz que viene y va, intermitente, al son del entrecortado ‘Va Pensiero’. Al otro extremo de ese gusto por la oscuridad se sitúa una escena de «Tenebrae»: el asesinato del agente literario de Neal a plena luz diurna, pero el film, en su conjunto, no descuida ni el clásico apagón preparatorio para el crimen —el asesinato de la mechera—, ni el premonitorio plano de la navaja de afeitar rompiendo la bombilla antes de entrar en acción.

La zoología

El protagonismo de los animales en los films de Argento ha ido creciendo a medida que el título de éstos dejaba de nombrarlos. La fascinación zoológica de sus tres primeros films no está contenida en la fauna que muestran sus imágenes, sino en el poder sugerente de sus títulos. «El pájaro de las plumas de cristal», «El gato de las nueve colas» y «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» parecen el resultado de una partida memorable de *cadáver exquisito* con fondo cinegético. De su contagioso surrealismo dará perfecta cuenta la lista de *giallos* que adoptan la llamada de la zoología en sus serpenteantes títulos: «La tarántula del vientre negro», «Una lagartija con piel de mujer», «La lengua de fuego de la iguana», «Una mariposa con las alas ensangrentadas»... Víctima propiciatoria o verdugo recalcitrante, el gato es indudablemente el animal por el que Dario Argento siente mayor debilidad. Aparece ya en «El pájaro de las plumas de cristal», como integrante de la dieta del pintor ermitaño, y se mantiene en su papel de víctima —esta vez ahorcado— en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris». La gran apoteosis felina se produce en «Inferno»: el palacio neogótico del episodio de Nueva York está plagado de gatos, y su intervención es clave en relación a dos personajes, la condesa Elisa, que muere en un feroz ataque, y el anticuario Kazanian, que se dedica a ahogarlos en una charca de Central Park. Paradojas del mundo animal, serán luego las ratas las que, por una vez, edifiquen una venganza ejemplar contra Kazanian, con la misma persistencia tenebrosa con que decidirán criar piadosamente al futuro Fantasma de la ópera en la

versión de Argento. Siguiendo todavía con los gatos, en su versión de 'El gato negro' Argento cruza nuevamente su pasión felina con la de Edgar Alan Poe, para dar vida a un gato de subjetividad *steadicamizada*, que asoma terroríficamente su cabeza por el tabique que Usher ha construido para esconder el cadáver de la esposa. Y hasta en la frenética «Trauma» el realizador no puede evitar un pequeño alto en el camino criminal, para mostrarnos al asesino acariciando a un gato, mientras vigila la casa de Mark. Los pájaros de Argento están ligados sobre todo a filigranas técnicas: tanto en la secuencia de «Suspiria» rodada en la Kéningplatz de Munich, con el pianista ciego vigilado por unos diabólicos pájaros de piedra, como en el delirante vuelo de los cuervos a la caza de Santini dentro del teatro en «Opera», la cámara aérea representa con todo su esplendor ingrávito la mirada subjetiva de las aves. Una utilización premonitora de la muerte alada tiene lugar, por otra parte, en una secuencia prodigiosa de «Rojo oscuro»: el asesinato de Giuliana Calandra viene precedido por el atmosférico ataque a la mujer por parte de unos inquietantes pajarracos negros. Aunque un sin fin de planos fugaces de mariposas, arañas, gusanos y hormigas han alimentado de pasión entomóloga todas las películas de Dario Argento, es en «Phenomena» donde se edifica su más emocionante himno a los insectos, y donde la propia cámara —que, por una vez, les otorga mirada subjetiva— ofrece algunas memorables páginas de conciliación con los mismos. Al lado de esos planos imposibles de miradas invertebradas y ligeras destacan también los *travellings* de Jennifer Corvino siguiendo a una luciérnaga hasta el guante que el criminal ha olvidado, y acompañando luego al *gran necrófago* en su búsqueda de restos humanos. De ese amor por los bichos se nutrirá más tarde la emocionante caída de telón de «Opera», con la imagen *naif* de su desquiciada protagonista arrastrándose por el prado suizo, en comunicación extática con lo más diminuto e inocente de la fauna alpina. Cierran la cadena zoológica manifestaciones mamíferas aisladas: el chimpancé nodriza del entomólogo inválido de «Phenomena», criatura paciente y bondadosa que no vacila en armarse con una navaja de afeitar para vengar la muerte de su amo; el impertinente doberman que persigue a la joven Maria hasta la casa del asesino en «Tenebrae»; y, como *delicatessen* más terrible y excesiva, el perro del pianista ciego, volcándose embrujado contra su indefenso amo hasta acabar con él, en la cenital escena de la plaza desierta de «Suspiria».



Las ratas de Central Park dan buena cuenta de las piernas de Kazanian en «Inferno».

El demonio de los sentimientos

—La familia. Para los personajes —siempre víctimas— del cine de Argento, la familia es lugar poco confortable: su hermético caparazón doméstico suele esconder cadáveres en la despensa. Paradigma de esa mirada siniestra sobre el claustrofóbico mundo del hogar es «Rojo oscuro»: de niño, Carlo fue testigo del asesinato de su padre a manos de su propia madre; ese lejano crimen navideño saldrá de nuevo a flote para destruir a ambos sobrevivientes, no sin dejar por el camino una estela de sangre inocente. Antes de este film crucial, los dos últimos títulos de la Trilogía Zoológica de Argento ya destapan un cúmulo de horrores escondidos en familia: en «El gato de las nueve colas», el respetable profesor Terzi siente unos inconfesables deseos incestuosos por su hija Anna; en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris», la locura que impulsa a Nina Tobias hacia el crimen tiene su origen en un padre déspota y sádico que, empeñado en tener un varón en la familia, amargó la infancia de la inocente niña. La filmografía posterior de Argento sigue insistiendo en estas biografías sombrías, crecidas al amparo de la institución familiar. Destaca, en el conjunto, la particular colección de *madres terribles* que el director ha ido perfilando a la sombra hitchcockiana de la madre criminal de «Rojo oscuro»: así, la Ms. Bruckner de «Phenomena», capaz de los más abyectos actos para encubrir a su monstruosa descendencia; la madre de Betty en «Ópera», devota de una sexualidad aberrante y sanguinaria; y la Adriana Petrescu de «Trauma», parricida y vengadora compulsiva. La lista se completa, claro está, con la versión fantástica del asunto: la tríada de las Madres, que sobrevuelan los cielos hechiceros de «Suspiria» e

«Inferno», «*en realidad perversas madrastras*», según define un personaje de este último film, con nombres tan definitivos como Mater Tenebrarum. Mater Lacrimorum y Mater Suspiriorum.

—**La Pareja.** Antes que la familia, estuvo la pareja: Argento la trata con el mismo pesimismo escéptico. En «El pájaro de las plumas de cristal», Sam Dalmas supedita su proyecto de investigación obsesiva a su relación con Julia, su compañera sentimental, hasta poner en crisis el romance. En el mismo film, el matrimonio de los Ranieri —cómplices en el crimen, y prisioneros de su infierno privado— constituye una nada halagüeña visión de la vida marital. La historia de amor entre Giordani y Anna en «El gato de las nueve colas» sufre un progresivo deterioro que culmina cuando el periodista sospecha que la joven es responsable de las muertes: Giordani se da cuenta finalmente de su error, pero Argento mantiene firme el plano general, dejando que el silencio construya una barrera, que el realizador hará infranqueable al no incluir, en el montaje final del film, la secuencia de la reconciliación de la pareja. Cuenta Fabio Giovannini (‘Dario Argento: il brivido, il sangue, il trilling’) hasta qué punto sorprendió a los miembros del rodaje de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» el parecido físico entre Maria Casale, esposa del cineasta por aquel entonces, y la actriz protagonista Mimsy Farmer. Que esta última interpretase el papel de asesina, y que su marido fuera la víctima propiciatoria, da perfecta idea de las tentaciones autobiográficas del caso: el film actuaba de perfecto ejercicio terapéutico, liberador, con Argento dando rienda suelta a sus más ocultos demonios:

«Las mujeres me dan miedo, son misteriosas, tienen muchas caras; cuando era más joven pensaba que mi novia quería asesinarme. Me resulta enormemente difícil conciliar el sueño con una mujer al lado: la respiración de una persona extraña me inquieta».

Reflejando, en clave de *giallo*, un pasaje decisivo de su vida privada, Argento anticipaba, no hace falta decirlo, su divorcio inminente con Maria Casale. La guerra de sexos al estilo *screwball comedy* se impone tímidamente en algunos momentos de la relación entre la periodista y el músico de «Rojo oscuro», pero Argento no permite que el asunto trascienda al plano sentimental, y les niega nuevamente, como a la pareja protagonista de su segundo film, un reencuentro tranquilizador al final de la pesadilla. El panorama no mejora en «Tenebrae», donde Peter Neal no perdona la traición de su esposa, a la que asesina a golpes de hacha, ni es capaz de emprender ninguna relación con su secretaria, a la que intenta asesinar más tarde. La felicidad que promete el idílico paisaje suizo para Marco y Betty, protagonistas de «Opera», salta brutalmente por los aires con la inesperada aparición de Santini, que acaba con

el rival masculino sin contemplaciones. «El gato negro» ofrece una desoladora crónica de la vida doméstica de una pareja, y de su inevitable destrucción. Y si bien en «Trauma», por una vez. Argento se muestra condescendiente, y permite que Mark y Aura encaren su futuro con ciertas esperanzas, en «La síndrome di Stendhal» las aguas vuelven a su cauce negativo: el fatídico encuentro con Alfredo en Florencia trae funestas consecuencias para la inspectora Anna Manni que, transformada ella misma en asesina, queda imposibilitada para cualquier relación sentimental venidera. En cuanto al final de «Il fantasma dell'Opera», trae consigo la muerte de Erik, y el forzoso debilitamiento del amor entre Christine y Raoul: el generoso sacrificio del fantasma supondrá, para la pareja, un recuerdo interpuesto del que difícilmente podrá prescindir.



Julia y Sam, intimando en «El pájaro de las plumas de cristal».

2ª Parte.
Las películas de Dario Argento

Prolegómenos menores a una filmografía mayor

Dario Argento nació en Roma el 7 de septiembre de 1940. Su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por el cine: su padre, Salvatore, era un famoso productor, su abuelo era distribuidor cinematográfico en Brasil, y su madre, Elda Luxardo, dirigía un estudio fotográfico, por el cual pasaron la mayoría de las divas del cine italiano. Argento fue un niño introvertido y solitario, al que le gustaba aislarse con la lectura y el cine. Estudió en los escolapios, pero el recuerdo que guarda de ello es poco grato. La primera película que recuerda haber visto, en cambio, sí supone para él un recuerdo memorable: se trata de «Il fantasma dell'Opera», en la versión dirigida en 1943 por Arthur Lubin e interpretada por Claude Rains. A los dieciséis años. Argento entró a trabajar, por mediación de su padre, en 'L'araldo dello spettacolo'. La experiencia adquirida le sirvió, a mediados de los años sesenta, para afianzarse como crítico en el periódico 'Paese sera'. Su forma de abordar el periodismo cinematográfico debió tener un lado lúdico considerable: una entrevista con Alberto Sordi terminó con la presencia de Argento interpretando un pequeño papel de clérigo en el film que Sordi dirigía en ese momento, «El gran amante» (1966). Las fronteras entre crítica y creación eran entonces, como lo han sido siempre, fácilmente traspasables. A instancias de otro crítico y colega, Raimundo del Bazo, Argento no tardó en escribir para la pantalla. El guionista y realizador Duccio Tessari confirmó la valía de algunos de esos primeros esfuerzos, realizados entre 1966 y 1968. En ese último año, Sergio Leone lo requirió para que escribiera, junto al joven director Bernardo Bertolucci, el guión de «Hasta que llegó su hora». La intervención de Argento en el cuarto *western* de Leone lo afianzó como guionista. Durante ese mismo 1968 —año particularmente prolífico en la prefilmografía del futuro director—, Argento participó en la confección de argumentos y guiones de temática deudora de los géneros que en aquel momento funcionaban mejor en taquilla. Le encontramos acreditado en *westerns* —«Ojo por ojo», «Una cuerda... un colt», «Un ejército de cinco hombres»—, films bélicos —«Los chacales del desierto», «La brigada de los condenados», «Probability zero»— y films eróticos —«La rivoluzione sessuale», «Supongamos que una noche, cenando»—. En algunos casos, Argento se limitó a revisar guiones escritos de antemano; en otros, la responsabilidad de la escritura fue completamente suya, como en su adaptación de la obra teatral 'Supongamos que una noche, cenando' de Patroni Griffi, o como en el guión original de «Un ejército de cinco hombres». Luigi Cozzi, en su aproximación al realizador italiano ('Dario Argento: il suo cinema, i suoi personaggi, i suoi miti') afirma que en los dos últimos films citados se pueden apreciar algunas tempranas señas de identidad:

«Mientras que en «Supongamos que una noche...», la tensión erótica es continua, esto es, el mecanismo del suspense es aplicado a la esfera sexual, en «Un ejército de cinco hombres», el mecanismo del suspense se aplicaba a la temática clásica de la aventura. Asimismo, en el guión de «Un ejército de cinco hombres» se evidenciaba la importancia de ciertos objetos, una metodología que Argento ha utilizado en todos sus films».

Fue Bernardo Bertolucci quien recomendó a Argento la novela de Fredric Brown 'The Screaming Mimi', recién editada en Italia. El joven, entusiasmado por la lectura, empezó a escribir un guión inspirado en ella. El proyecto cobró tal entidad en su imaginación que le engendró el deseo irrevocable de dirigirlo. «El pájaro de las plumas de cristal» estaba llamando a la puerta.

EL PÁJARO DE LAS PLUMAS DE CRISTAL

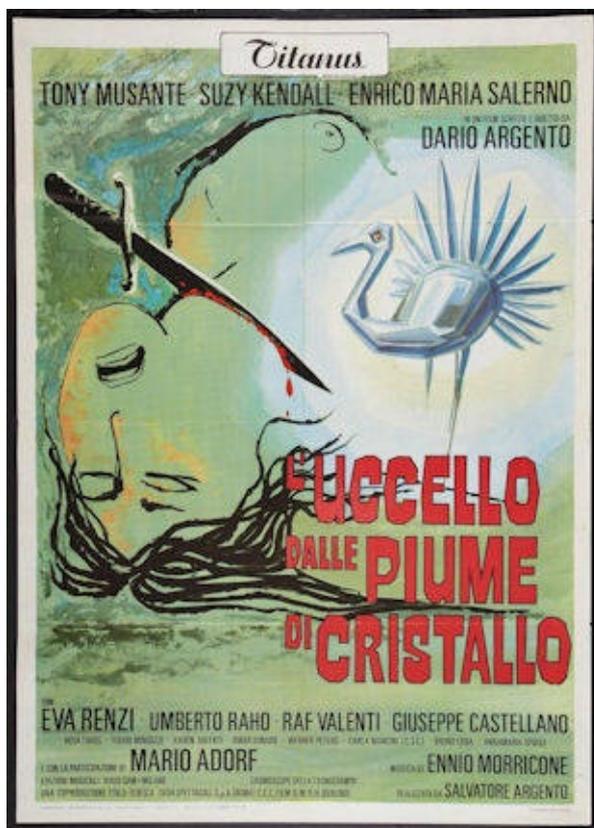
— 1970 —

El argumento de la novela ‘The Screaming Mimi’ —que en su edición italiana debió detentar las tapas amarillas (*giallo*) que darían nombre al género cinematográfico popularizado por Argento— gira en torno a un periodista alcohólico que se prenda de una *showgirl* herida por un supuesto psicópata, e inicia su particular cruzada detectivesca en pos del culpable, hasta dar con una pista en forma de estatuilla, que representa a una joven gritando de terror: la *screaming Mimi* del título original. Al final, la bella *showgirl* resulta ser la responsable de los asesinatos. El pasaje literario en el que Brown da cuenta de su descubrimiento debió entusiasmar a Argento, de tan cercano a su sensibilidad:

«Tu hermano Charlie modeló la estatua —continuó—, Bessie. Tú fuiste su modelo. La estatua expresaba perfectamente lo que sentiste cuando... cuando ocurrió lo que fue causa de tu locura. Ignoro si te reconociste en la figura o si comprendiste que era obra de Charlie. Mas la vista de la estatua destruyó todo lo que Greene había hecho por ti. Con una diferencia, mejor dicho, una “transferencia”. Al verte a ti misma en la estatua, en calidad de víctima, te convertiste mentalmente en tu agresor. En el asesino con el cuchillo».

Con más suerte de la que tuviera en su momento F. W. Murnau con Florence (Bram) Stoker para su «Nosferatu», versión pirata donde las haya del «Dracula» literario original, Dario Argento canibalizó sin efectos secundarios el texto de Brown (que no figura en los créditos), tomando y cambiando *macguffins* a su gusto, para hacer de su ópera prima la institucionalización de un género que había pergeñado

tiempo atrás su caro amigo y maestro Mario Bava. Con el guión bajo el brazo, y la sólida certeza de que sólo él debía dirigirlo, el cineasta buscó fuentes de financiación que le obligaron, inicialmente, a ceder la realización: la Euro Films propuso a Terence Young como candidato ideal, dado que en aquel momento había probado su solvencia en el campo del *thriller* con «Sola en la oscuridad». Argento, decidido a dirigirlo él, unió entonces fuerzas con su padre, el productor Salvatore Argento, y ambos formaron una sociedad de producción, la SEDA, proponiendo «El pájaro de las plumas de cristal» a la poderosa Titanus, regentada por Goffredo Lombardo. El proyecto prosperó, pero también las dificultades. Lombardo, que no se fiaba del nuevo cineasta, intentó sustituirlo a medio rodaje por Ferdinando Baldi, pero una providencial cláusula en el contrato se lo impidió. La profesionalidad y experiencia de Salvatore, así como la confianza plena en el trabajo de su hijo, fueron decisivas para conducir el film hasta la correcta línea de salida, donde triunfaría por sí solo.



Cartel original de «El pájaro de las plumas de cristal».

Sinopsis

El escritor norteamericano Sam Dalmas (Tony Musante) es testigo de la agresión criminal que sufre una mujer. Monica Ranieri (Eva Renzi), en el interior de una

galería de arte. La delicada situación de Dalmas en el lugar de los hechos —está accidentalmente atrapado entre dos puertas de cristal— hace de él un sospechoso para el Comisario Morosini (Enrico Maria Salerno), que investiga el anterior asesinato de otras tres mujeres. De regreso a su casa, Dalmas escapa milagrosamente de un atentado, hecho que lo convence de que ha sido testigo de algún detalle excepcional —aunque es incapaz de recordarlo— y que el asesino es consciente de ello. Con la bendición del comisario, y la aquiescencia, a regañadientes, de su compañera sentimental Julia (Suzy Kendall), Dalmas va implicándose en el caso. Las pesquisas le conducen hasta una tienda de antigüedades, donde adquiere la reproducción de un cuadro cuyo original pertenecía a la primera víctima: el cuadro muestra el asesinato de una adolescente. Los acontecimientos se precipitan a partir de dos nuevos crímenes, y de dos llamadas telefónicas del propio criminal: de ambas emerge, como ruido de fondo, un sonido indescifrable. Dalmas sufre un intento de atropello, en compañía de Julia. Después, ambos son tiroteados por un desconocido que lleva una cazadora amarilla (Reggie Nalder), y que resulta ser un ex púgil contratado circunstancialmente por el asesino. Dalmas encontrará su cadáver en una posterior indagación. El protagonista visita finalmente al autor de la pintura, Berto Consalvi (Mario Adorf), que le revela que el tema del cuadro está basado en un hecho auténtico. Mientras, Julia se enfrenta al asedio del criminal, que no consigue su propósito gracias al oportuno regreso de Dalmas. Carlo, un ornitólogo, identifica el sonido de fondo de la grabación telefónica: se trata del canto del *Hornitus Novalis*, un pájaro del que existe un ejemplar en el zoo de la ciudad. Frente a su jaula, los investigadores, descubren las ventanas del apartamento de los Ranieri. La policía irrumpe en el lugar salvando a la esposa de la violencia del marido. Éste, durante el forcejeo, cae a través de una ventana. Segundos antes de morir, se confiesa autor de los crímenes. Dalmas quiere hablar con Mónica, pero ésta ha desaparecido, junto a Julio y Carlo. Dalmas los busca hasta llegar a un viejo edificio en cuyo interior encuentra la pintura original de Berto Consalvi, el cadáver de Carlo, a Julia amordazada, y al auténtico asesino: la mismísima Monica Ranieri. Súbitamente, Dalmas recuerda el detalle excepcional que se le resistía en la memoria: era Monica quien empuñaba el arma, y era su marido quien intentaba detenerla. Dalmas persigue a la mujer hasta la galería de arte donde la vio por vez primera. Ella intenta apuñalarlo, pero la llegada de la policía le salva la vida. Un psiquiatra da las oportunas explicaciones: Monica, que fue atacada por un loco en su adolescencia, revivió la traumática experiencia al encontrarse con una pintura que representaba una situación similar, pero se identificó esta vez con su atacante, y inició el rosario de muertes. El marido, conocedor de los hechos, pretendía protegerla a cualquier precio.



Los suaves modales del anticuario amenazan la virilidad de Sam Dalmas.

Invitación al Giallo

Las primeras imágenes de «El pájaro de las plumas de cristal» poseen, bajo su trazo vigoroso y su eco bavariano, el valor añadido de lo fundacional. Nos hallamos en la ominosa antesala del crimen, y en presencia de su ejecutor, del que tan sólo apreciamos las manos, enfundadas en guantes negros, y sorprendidas en gestos de estudiada ritualidad, mientras eligen el instrumento destructor, un arma blanca de poderoso filo reluciente. Una suma de planos hilvanados por Argento con encomiable sentido de la elipsis permiten un recorrido que relaciona, por una parte, al enigmático asesino con su víctima inmediata, cuya muerte se consuma en un *off* expeditivo y, por otra, con el protagonista del film, Sam Dalmas, el rostro del cual se nos descubre tras un periódico con titulares del sangriento acontecimiento. En el aire queda el apunte musical debido a Ennio Morricone, que nos atrapa en su contraste, inaugurando los futuros sonidos del *giallo*. No sería descabellado pensar que el nombre de Dalmas constituya un homenaje a uno de los primeros personajes que sirvieron de borrador a Raymond Chandler para su inmortal detective Philip Marlowe. Pero el protagonista de «El pájaro de las plumas de cristal» no es detective, sino un aburrido escritor norteamericano cuya estancia en Italia no ha dado más frutos literarios que el encargo de un libro de ornitología, escrito a su pesar, los dividendos del cual le van a permitir costearse el viaje de vuelta a Nueva York. Tal situación se verá intensamente trastocada, al ser conducido por un todavía novicio Dario Argento a una suerte de sádico *vía crucis*, que le permitirá recuperar —la letra con sangre entra— el gusto por la escritura. El *giallo* encuentra su inolvidable rito de fundación cuando los pasos de

Dalmas convergen en el escaparate de la galería de arte donde él cree ver un asesinato. El escritor, testigo solitario de esa supuesta agresión criminal, queda atrapado en una doble puerta de cristal y asiste impotente a la petición de ayuda de Monica Ranieri, que se arrastra por el suelo de la galería tras ser apuñalada. La secuencia, con un total de sesenta y seis planos, y más de tres minutos de duración, posee un enfermizo poder de atracción, pero también es una magnífica prefiguración de lo que será el peculiar sentido espacial, de resonancias onírico-operísticas, de toda la obra posterior del cineasta. Aquí, Argento aboga por un tempo lento, mostrando el recorrido del personaje femenino que, herido, se debate en medio de una atmósfera cuya textura acuática parece contener a la mujer, y exasperando la imposibilidad del contacto físico entre la víctima y Dalmas, atrapado a su vez en un espacio que no le permite ni entrar ni salir: peces en una pecera, según la voluntad del propio realizador. La composición de la secuencia en torno a tan singular escaparate, cuya marcada geometría e intensa luminosidad lo asemejan a una pantalla de cine, invita a alinear esas imágenes con algunas de las inolvidables alegorías sobre la realidad, el cine y la ficción que nacieron quizás en «El moderno Sherlock Holmes», y que encontraron en «La ventana indiscreta» su más incuestionable paradigma... La pantalla/escaparate, cuya transparencia permite al protagonista el acceso visual a un intento de asesinato, actúa de umbral lewiscarrolliano que, en su vocacional forma de pantalla de cine, atrapa, seduce y succiona a Dalmas para conducirlo por las sendas todavía vírgenes de lo que será el nuevo género del *giallo* cinematográfico. La estilizada dramaturgia a que recurre el cineasta parece, pues, llevar implícita la férrea voluntad de querer institucionalizar el *giallo* como un ámbito estético de carácter insolentemente italiano. El protagonista se introduce —y nos introduce— en un hábitat desconocido donde el crimen y el miedo van a tener una nueva proyección plástica. No son solamente dos figuras en conflicto lo que ve Sam Dalmas a través del escaparate: es un incipiente universo genérico que se manifiesta y agita. Podríamos acudir a la ironía y sostener en último término, que el escritor norteamericano se ve en la obligación de completar su *educación* italiana, que hasta ese momento había consistido en ciudades pintorescas, bonanza climática, arte, descanso, vino y espaguetis, incorporando a su experiencia turística los rigores de una muy especial crónica negra cinematográfica, que acabará siendo tan genuina del país como el resto de excelencias mencionadas. El *giallo* de Argento, nacido de esta magistral secuencia primigenia, será ya, desde entonces, un abstracto laberinto de crímenes a los que se llega, con excelente sentido de la elipsis, después de un diligente recorrido por los mínimos espacios cotidianos de sus súbitos héroes. En el caso de «El pájaro de las plumas de cristal», ese entorno cotidiano tiene su centro más seguro en la figura de Julia, novia del protagonista, pero a la que éste rehúsa significativamente, llamado por la inesperada invitación al *giallo* que ha constituido el prólogo. Y es que si el protagonista de la novela de Brown se enamoraba de la víctima, y ello actuaba de acicate para la búsqueda del culpable, en «El pájaro de las

plumas de cristal» es el espectáculo de la muerte por sí sola lo que consigue despertar la aburrida mirada del escritor, ponerle en marcha, y dejar atrás su convencional relación amorosa. Antes que de Julia, la novia legítima, Sam parece órficamente enamorado de esa Señora Muerte con la que se ha encontrado por azar, y que ni tan sólo ha sabido entender bien (su mismo sentido de la percepción se alía, paradójicamente, en su contra, al velarle el auténtico significado de lo que ha visto), y a la que seguirá la pista —y con él, su sorprendido público— por una serie de antológicas secuencias de violencia, la primera (y quizás más comedida) de las muchas series sangrientas que edifican la filmografía de Argento.



Sam Dalmas visita al excéntrico pintor y comedor de gatos.

Cadáveres exquisitos

Junto con la escena inicial (en realidad, un falso intento de asesinato), los crímenes que Sam Dalmas descubre en ese primer itinerario de *giallo* sangriento, se concretan en dos secuencias ejemplares, que sirven de impecable carta de presentación para un cineasta que hará de tales acciones un segmento de referencia obligada en su obra venidera.

—La chica del hipódromo. El prólogo del primero de los crímenes filmados por Argento está construido como una auténtica abertura hacia el territorio del miedo: Dalmas y Julia se abrazan en su apartamento. La joven contempla, inquieta, por encima del hombro, la reproducción en blanco y negro de un cuadro que

Dalmas ha traído del archivo del anticuario donde trabajaba una anterior víctima del criminal, y que se ha constituido como una pista clave de la investigación. La reproducción en blanco y negro ocupa toda la pantalla, para fundirse, a continuación, con la pintura auténtica en color: estamos en la mismísima guarida del asesino que, mediante una mezcla de *zoom* y *travelling* de retroceso, nos es mostrado sentado en un sillón, de espaldas a nosotros. Reconocemos, en las fotografías que reposan sobre una mesa cercana, la imagen de una joven que habíamos visto fotografiada anteriormente por el criminal (acción en apariencia banal pero que pudiera conectar con el hecho de poseer la *pieza* antes de *cazarla*). La perturbadora sensación que se desprende del inminente asesinato nace de la concatenación de las secuencias anteriores, a partir de la mirada de Julia sobre la reproducción de la pintura, y su fundido encadenado con la original, de la que penden fascinados los ojos del asesino. La pintura es vista, pues, como una desasosegante superficie en la que colisionan dos miradas —la del miedo y la de la muerte—, de cuya comunión se contagia el espectador como paso previo para el crimen. De la guarida del asesino pasamos nuevamente a la imagen de la futura víctima fotografiada, ahora caminando por un parque solitario, y seguida de cerca por los ojos del aquel. Una vez en su casa, la joven se tumba en la cama, y Argento le concede el privilegio extraño de la cámara subjetiva, tantas otras veces cedida a la mirada criminal. Somos, por unos instantes, los ojos de la inminente víctima, y vemos lo que ella ve: el vano de la puerta que da entrada a la habitación queda unos segundos fuera de campo al moverse la joven —la cámara— para apagar un cigarrillo: al volver al punto de partida, el asesino, con gabardina y sombrero, se recorta en dicho vano. Un corte directo, rompiendo el plano subjetivo, muestra un inesperado y provocativo primerísimo plano de la lengua de la joven, que se abre rápidamente mediante un *zoom* violento, y que canaliza su grito de terror. Siguen varios planos del asesino y la víctima compartiendo el encuadre —él le arranca la ropa con el cuchillo—, combinados con tres esencialísimos primeros planos: la mano de la víctima acusando el dolor, el arma descendiendo, y la almohada salpicada por la sangre. En este impecable ejercicio de concisión late ya la demostrada capacidad de Argento para aunar la sensualidad con el crimen.

—La chica del ascensor. Mucho más escueto es el segundo asesinato que Argento visualiza (otra indefensa chica baja de un coche, entra en un portal, sube una escalera y es asesinada a golpes de navaja), pero merece destacarse por la densidad atmosférica que Argento —con la complicidad maestra de Storaro— extrae de la oscura arquitectura interior, por el picado sobre el hueco triangular de la escalera y, sobre todo, por el brutal desenlace en el ascensor del edificio: un choque de planos entre la imagen incisiva de la navaja y la joven recibiendo cortes en las manos con las que pretende vanamente protegerse, cruel ejercicio quirúrgico de manicura sangrienta que Brian De Palma repetirá, en un escenario similar, para la

muerte de Angie Dickinson en «Vestida para matar».

Cazar a una asesina

La confirmación definitiva del talento de Argento tuvo lugar, más allá de los crímenes descritos hasta ahora, en el abrumador clímax de su opera prima, que es inevitable convocar plano a plano. Tras la muerte del marido de Monica Ranieri, que se ha confesado culpable de los asesinatos (una secuencia filmada con el realismo y la crudeza de los reportajes periodísticos de crónica negra), una rara sensación de extrañeza se adhiere y expande por las imágenes de «El pájaro de las plumas de cristal». Se diría, incluso, que los policías recuperan su condición de figurantes, de extras y actores puntuales que dan por terminado un rodaje después de la última secuencia. Y, sin embargo. Dalmas sigue en el interior de la ficción, negándose a aceptar lo que a todas luces promete ser el definitivo acto, atrapado en una red de misterios que le sigue aislando del mundo con más ímpetu que nunca. La búsqueda de su novia Julia y de su amigo ornitólogo Carlo, ambos desaparecidos tras la muerte de Ranieri, ya no es meramente una operación mecánica que reclama el relato, sino una necesidad vital del personaje para reencontrar su identidad. A la indefensión de Dalmas se une la sospecha de que el verdadero miedo todavía no ha sido desvelado: un sugerente movimiento de cámara con *zoom* y panorámica, que se inicia con un expresivo picado del protagonista, nos adelanta el lugar en que se oculta el verdadero criminal. Un pasillo y una escalera median entre Dalmas y la verdad, pero ni uno ni otra son ajenos a la densidad del momento: Argento teje un tenso y ominoso halo que interrumpe su vocación realista y que refleja el perfil de lo que serán sus expresivas arquitecturas del miedo. Tres rápidos planos nos muestran la escalera y el pasillo que Dalmas ha dejado atrás, espacios sin figura que refuerzan la tonalidad angustiosa del inminente desenlace.



Siguen las indagaciones del protagonista.

Espacios vacíos y en pasado que clausuran toda posibilidad de retorno y preparan a Dalmas y al espectador para cruzar el umbral de la zona prohibida, refugio sagrado para el demiurgo criminal. Dalmas descubre una cortina, ejerciendo una acción casi simbólica, pues está dejando entrar la luz para que el misterio se revele. Esa luz trepa por la superficie de la pintura a la que está ligado el asesino, y nos descubre a Carlo empuñando un cuchillo, desconcertándonos unos segundos que nos obligan a rebobinar todo el relato. Pero es una falsa alarma que admite el *giallo*: Carlo está muerto, y el verdadero culpable no tarda en manifestarse. Una risa histérica nos anuncia su aparición. Una figura emerge del fondo de la oscuridad, como naciendo de ella: una figura femenina, Monica Ranieri, la primera de la larga serie de hermosas asesinas que poblarán el cine de Dario Argento. La auténtica caída de telón de «El pájaro de las plumas de cristal» tiene lugar justo entonces, en la galería de arte del inicio, pero está precedida por un golpe visual inolvidable: durante la persecución de la mujer, Dalmas entra por una puerta que le lleva hasta una nueva zona de oscuridad total. Argento mantiene el plano unos segundos, con un encuadre en el que sólo es visible el hueco de la puerta —un rectángulo menor y luminoso inscrito en el gran y oscuro rectángulo que permite el formato panorámico— y luego se produce un súbito relámpago de luz cegadora que nos devuelve al espacio originario, la galería de arte, con la misma Monica Ranieri del inicio, la supuesta víctima primera, como dueña y perversa señora del lugar. El círculo se cierra y Dalmas, al fin, en el corazón mismo de la pantalla del *giallo*, purga su soltería pusilánime, atrapado por el peso de una *escultura cósmica*, inoportuna *vagina dentada* que le arroja la Ranieri. La llegada de la policía y la invocación del nombre de Julia como *su* salvadora no dejan lugar a dudas sobre el destino final de Dalmas. El misterio que le alejaba de Julia y Nueva York, y en el cual afianzaba inconscientemente su independencia, ha tocado a su fin. Un expeditivo *rite de passage* con indiscutible sabor a *giallo* hace de Dalmas un

nuevo personaje, que acude sumiso al avión donde le aguardan los brazos de su compañera. Aunque es posible que, después de todo. Sam Dalmas, escritor de éxito, vuelva a Roma con los rasgos de Peter Neal, el protagonista de la aún lejana «Tenebrae», para entrar nueva y definitivamente en los laberintos fascinantes que Dario Argento ha puesto en marcha, dando ensangrentadas alas de *giallo* a aquel primitivo pájaro de las plumas de cristal.

EL GATO DE LAS NUEVE COLAS

— 1971 —

La rapidez con la que Dario Argento se puso al frente de «El gato de las nueve colas» traducía la favorable acogida que se dispensó a su ópera prima, una acogida que incentivó, de paso, la puesta en marcha del *giallo* en el interior de la industria cinematográfica italiana. Para su segunda película, Argento recurrió a dos actores norteamericanos con cierto renombre: el veterano Karl Malden y el apuesto James Franciscus. A ellos se unió la bella Catherine Spaak. El argumento del film —concebido en colaboración con Luigi Collo y Dardano Sacchetti— se inspiraba en dos anteriores producciones anglosajonas: el clásico de Robert Siodmak «La escalera de caracol», en el que un psicópata invisible —sólo veíamos su ojo— asesinaba a jóvenes con algún defecto físico, y un *thriller* británico de 1969, «Twisted Nerve», escrito por el guionista de «El fotógrafo del pánico» Leo Marks, que aportaría la idea de la doble «Y» cromosómica como forma de identificación de la psicología criminal.

Sinopsis

Ciego a causa de un accidente que le alejó del periodismo, Franco Arno (Karl Malden) vive en compañía de una sobrina de corta edad, Lori (Cinzia De Coralís). Una noche en que ambos vuelven a casa, Arno escucha una extraña conversación en un coche aparcado frente al vecino Instituto Terzi, sociedad científica que tiene como objetivo el estudio de la genética. Esa misma noche, uno de los ocupantes del coche

entra clandestinamente en el Instituto tras golpear furiosamente al guarda. Por la mañana, cuando el periodista Bruno Giordani (James Franciscus) se dirige al instituto para cubrir la noticia del misterioso asalto, se tropieza con Amo, y, después de percatarse de su ceguera, le informa de lo sucedido. Ya en el interior del instituto, conversa con el fotógrafo de su periódico, Righetto (Vitorio Congia), y con el comisario Spimi (Pier Paolo Capponi), amigo personal y encargado del caso. Spimi manifiesta su sorpresa ante el hecho de que nada se ha sustraído. Quien sí parece saber lo ocurrido es el doctor Calabresi (Carlo Alighiero), que transmite sus certeras sospechas a su amante Bianca Merusi (Rada Rassimov), y que acude, acto seguido, a una estación de tren, donde se ha citado con el responsable del asalto nocturno. Este aprovecha la llegada de uno de los trenes para empujar a Calabresi a las vías. Casualmente, Righetto se encuentra en el lugar, y fotografía lo que parece sólo un accidente. Lori, la sobrina de Arno, reconoce a Calabresi, cuya muerte ocupa la primera plana del periódico, como uno de los dos hombres que conversaban en el interior del coche. Arno contacta con Giordani y le expone la extraña coincidencia. Ambos barajan la posibilidad de que la fotografía del accidente contenga más información. Giordani telefona a Righetto y le pide que analice el negativo. Pero mientras Giordani y Arno se dirigen al domicilio del fotógrafo, éste es estrangulado sádicamente. Arno y Giordani unen sus fuerzas para encontrar al culpable, a pesar de diversos intentos criminales que se ciernen sobre ellos. Se perfilan varios sospechosos, todos vinculados al Instituto de investigación genética: los doctores Casoni (Aldo Reggiani), Mombelli (Emilio Marchesini) y Braun (Horts Frank), — que aparecerá posteriormente asesinado—, el propio Terzi (Tino Carraro) y su hija Anna (Catherine Spaak). Giordani inicia una relación sentimental con ésta, que le proporciona información sobre los sospechosos.

Bianca Merusi, la que fuera amante de Calabresi, también tiene sus sospechas. Llevada de una intuición, busca en el coche aparcado del difunto, se hace con una hoja de la agenda donde está anotado el nombre del asesino y la esconde en el interior de su medallón. Pero, después de citar a Arno para ofrecerle tan decisiva prueba, es asesinada en su apartamento. El doctor Casoni refiere a Giordani los últimos experimentos del Instituto Terzi, basados en una teoría según la cual si el cuadro cromosómico de un individuo se cierra con la tríada XYY, ese individuo tendrá una natural tendencia a la criminalidad. Llevados por la intuición de Arno, éste y Giordano profanan la tumba de Bianca Merusi en busca del medallón que contenía el nombre del asesino. Pero éste irrumpe en escena antes de que puedan leer el nombre y huye con la nota. Amo tiene tiempo de herirle con su bastón de estoque. Para evitar el asedio al que está siendo sometido, el criminal secuestra a Lori, la sobrina del ciego. Giordani pide ayuda a su amigo Spimi, y ambos registran el hogar y el instituto de los Terzi, hasta encontrar a Lori en la azotea. Su secuestrador no es otro que el joven y brillante doctor Casoni. Giordani y el asesino luchan, y el primero es herido. Aparece Amo, ante quien el médico reconoce que su cuadro cromosómico

terminaba en las fatídicas XYY (síntoma inequívoco de su condición criminal), y que el doctor Calabresi se proponía chantajearlo. Amo y Casoni forcejean, y éste último cae a través del hueco del ascensor.



Lori en el cuarto de los ratones.

Ojos asesinos

El título de «El gato de las nueve colas», nada tiene que ver con la vida animada, y sí con el número de pistas que los protagonistas contabilizan antes de resolver el enigma: nueve pistas, como nueve son las terminaciones de los látigos de castigo que utilizaban los piratas, conocidos como gatos de las nueve colas, según refiere el viejo Arno a su amigo Giordani. Un título, en definitiva, tan abstracto como el de «El pájaro de las plumas de cristal», cuya fascinación zoológica enmarca una nueva investigación policíaca (aún está lejos el *giallo* sobrenatural), que mezcla los mecanismos del *whodunit* (la localización de un asesino entre diversos sospechosos), con la poética hitchcockiana del *macguffin* (la constante búsqueda de objetos como trampolín para la acción dramática). La herencia de la literatura criminal sigue siendo evidente, además, en el tratamiento de sus dos protagonistas. Los modelos referenciales de Arno y Giordani, los dos investigadores de esta nueva serie criminal, pueden rastrearse en parejas carismáticas del género como Perry Mason y Paul Drake en las obras de Earle Stanley Gardner, Nero Wolfe y Archie Goodwin en las de Rex Stout, o Ed Hunter y su tío Am en las de Fredric Brown, por citar algunas amistades literarias caracterizadas por una matemática división entre cerebro y piernas. El cerebro del dúo es Arno, un enigmático periodista ciego, dedicado a confeccionar

jeroglíficos y provisto de un bastón con un cuchillo escondido en su extremo, que bien pudiera ser el reflejo violento de un pasado turbio que no nos será revelado jamás. Giordani, la parte activa —y atractiva— de este dúo de periodistas investigadores, sustituye el bastón por unos buenos puños y, en la mejor tradición de los añejos héroes edgarwallacianos, se presenta dispuesto a combinar los lances épicos con las tribulaciones sentimentales. (Tan atento debió de estar a las enseñanzas del maestro ciego, que el actor que lo encarnaba, James Franciscus, no tardaría en heredar esa ceguera sabia cuando, dos años después, interpretase al abogado invidente Longstreet en la homónima serie de televisión). El film, sin embargo, trasciende el material de base policíaca, para privilegiar el territorio del Miedo sobre el del Enigma, y encontrar en aquel su vocación auténtica. Es lícito aventurar que Argento está reescribiendo el género en busca de nuevos códigos que le permitan la máxima creatividad, códigos que sólo encontrará plenamente a partir de «Rojo oscuro». Buen ejemplo de esa búsqueda obstinada es la magnífica apertura de «El gato de las nueve colas», donde una conversación sorprendida al azar en el interior de un automóvil aparcado —mientras Amo y su sobrina caminan de regreso a casa— enhebra, en la imaginación oracular del ciego, imágenes teñidas de siniestros presagios. Una vez en el apartamento, Arno acuesta a su sobrina, y queda solo, dedicado a su cotidiana actividad de confeccionar crucigramas en clave Braille. Pero la llamada del miedo ya ha tenido lugar en la captura de esa breve conversación criminal. Lo que viene a continuación es un abanico de imágenes nacidas para corroborarlo —Arno, desde el interior del edificio, presiente la mirada criminal que late en la calle—, a partir de métodos más propios de lo que consideraríamos un cine de arte y ensayo que de la pura caligrafía de un *psychotriller*. Argento, lisa y llanamente, se atreve a insertarnos un *flashforward* (la imagen enigmática de un cuerpo cayendo) que, unos segundos después, veremos completar en tiempo presente. ¿Premonición oracular del ciego, sumido en sus pensamientos? ¿Imagen subjetiva del ojo asesino, que, desde el exterior del edificio, contempla un retazo de su actividad inminente? Argento no responde. Pero el recurso del *flashforward* (figura retórica que Argento utiliza con intención elíptica en varias ocasiones, aunque con desigual fortuna), indica hasta qué punto el cineasta desafía la lógica lineal de lo narrativo para explorar e investigar los mecanismos del miedo a través del montaje. Lo que sí deja claro la secuencia es el duelo de paradójicos poderes que ha de enfrentar, en los noventa minutos sucesivos, el ojo criminal con la mirada ciega (pero sabia) del investigador. Después del plano del cuerpo cayendo, Arno abre una de las indiscretas ventanas que dan a la calle. Un plano general desde el exterior nos lo muestra en el borde. Hay una ligera vibración en la textura de este plano, que delata su condición subjetiva, de mirada proveniente de un sujeto oculto en el exterior. A continuación, la pantalla se llena con el primerísimo plano de un ojo, motivo icónico habitual en la posterior obra de Argento, y consustancialmente ligado al asesino. El siguiente plano retoma la fachada del edificio y tras una panorámica —seguimos sujetos a la mirada

del ojo— recupera, en el mismo punto, la desconcertante imagen del hombre caído que se interpuso al primer plano de Arno antes mencionado, desvelándonos así su naturaleza *de flashforward*. Al margen de su efecto turbador, la secuencia encauza su sentido límite en la paradoja que se establece entre la imposibilidad de la mirada en Arno, que es ciego, y ese ojo gigante, de naturaleza monstruosa, cuyo deseo excesivo e incontenible prolongará algunos planos subjetivos de largo calibre. Un ojo, pues, contra un ciego: un ojo de mirada fálica y voraz, que será destruido por la parte más oscura de Arno, que no es la ceguera, sino un punto en su memoria («¿No cree que siempre hay algo que no está claro en el pasado de todo el mundo?» —le dirá Giordani), y que, como hemos advertido, parece encarnarse en el cuchillo que duerme en el extremo de su bastón. A lo largo del film. Argento hace lo posible para utilizar la ceguera de Arno en abierta oposición al tratamiento que le dio Terence Young, sólo dos años antes, en su celebrado film «Sola en la oscuridad». Allí, la ceguera dejaba a la protagonista a merced de sus peligrosos antagonistas; en el caso de «El gato de las nueve colas», Arno está siempre fuera de las secuencias de amenaza y, en contrapartida irónica, es Giordani quien sufre en sus carnes los peligros que esconde el relato, hasta convertirse en víctima directa de la oscuridad más aterradora, al quedar atrapado en el panteón junto al cadáver de Blanca Merusi. Al fin y al cabo, todas las víctimas del criminal han visto su rostro, y por ello perecen, pero sólo el ciego, auténtico Tiresias de este *thriller* en clave oracular, sobrevive sabiamente, y marca al asesino con su bastón de estoque, precipitando su caída.



Cadáveres exquisitos

—El doctor Calabresi. La presencia del ojo, y un largo plano subjetivo, vehiculan el trazado inicial de la secuencia de la estación, en la que parece el doctor Calabresi. Los diferentes movimientos de la cámara esperando la llegada del tren — dos panorámicas de derecha a izquierda y viceversa— transmiten la impaciencia de quien siente crecer el impulso criminal en medio de esa borrachera de *cromosomas asesinos* que se revela en el pintoresco desenlace. Esa vorágine interior se formaliza cuando el criminal empuja a Calabresi fuera del andén, en un acto que comporta un deje de trágica sorpresa por ambas partes: la del hombre que se descubre capaz de matar —pensemos que es su primer asesinato— y la de la víctima que no espera morir. El rostro de Calabresi se convierte en una máscara sobre la que se cincela el horror descarnado de la muerte, en una secuencia que quiere atrapar la mayor cantidad de detalles en el menor tiempo: su expresión desconcertada al ser expulsado fuera del campo de visión del asesino, su caída que se sabe sin retorno y su cara chocando con la parte frontal de la máquina, antes de llegar al plano conclusivo de su cuerpo desmadejado bajo las ruedas del tren y a un bello correlato metafórico de su sangre invisible: el jersey rojo intenso de un anónimo viajero que atraviesa el andén se apodera por completo del encuadre, para ratificar de forma abstracta el estallido simbólico de la muerte. Y es que en esta aparatosa espiral que engulle a la víctima para mostrarnos progresivamente su miedo ante lo irremediable y su cuerpo roto tras la colisión, no es el mecanismo del crimen (por otra parte brillante), sino el terror que se desborda de su interior, lo que Argento anhela conducir hasta la superficie de la pantalla.



Uno de los sospechosos de «El gato de las nueve colas».

—El fotógrafo Righetti. Una fotografía que guarda dentro de su encuadre un perturbador secreto, un mecánico click capaz de perfilar un infierno: de «*Las babas del diablo*» en palabra de Cortázar a las imágenes pop del «Blow up» de Antonioni —sin olvidar aquel revelador *macguffin* fotográfico que William Irish concibió para su novela ‘La negra senda del miedo’ (una fotografía inocente denunciando, sin saberlo, una culpable mano criminal)—, el fotógrafo Righetti de «El gato de las nueve colas» podría encontrar multitud de referentes en los que reflejarse para objetivar su condición de azaroso depositario de una prueba criminal contenida en una de sus fotografías. Pero para saber VER —efecto irónico típicamente argentiniano— hay que ser ciego como Amo. Ver sin saber significa la muerte, al menos según la lógica que rige la conducta de «El gato de las nueve colas». Como antes Calabresi (que no sabe ver y por eso muere) y más tarde Bianca Merusi (que leerá el nombre del culpable sólo a tiempo para ser su víctima), Righetto descubre demasiado tarde la mano del criminal invadiendo su fotografía. La secuencia de su asesinato, situada (no podía ser de otra forma) en su laboratorio fotográfico, viene precedida del habitual cortejo de planos que tensa el tiempo antes del desenlace: la puerta inexplicablemente abierta, la cámara que se detiene en el espacio unos segundos más de lo que se espera y la música intermitente de Morricone, que cesa de súbito para dejarnos oír el sonido del lazo que va a segar la vida del fotógrafo. El crimen se desarrolla bajo una luz verde —Righetto esta revelando la fotografía— que hace de él un cadáver antes de llegar a serlo. Nuevamente, el desbordamiento simbólico de las imágenes es superior a la pura ejecución del crimen. Los angustiantes planos de la boca abierta en pos del aire y el lazo que se adhiere al cuello como un reptil enloquecido actúan de percutores del miedo, pero es el rostro del fotógrafo el lugar donde se escribe el tránsito de la agonía a la muerte, y donde apunta la cámara de Argento a fin de atrapar el descarnado horror del instante. La tensión, lejos de relajarse, se mantiene con la llegada inmediata de Giordani y Arno. El asesino, en cámara subjetiva, abandona el portal después de que el periodista haya subido al apartamento del fotógrafo. En la calle, la paradoja inquietante entre la mirada ostentosa del criminal y la no-mirada de Arno vuelve a reproducir el desasosiego que nos transmitía en el arranque del film: el movimiento continuo de la cámara se interrumpe para mostrarnos el ojo del asesino, bajo el rasgo mayúsculo del plano detalle, en un instante de naturaleza exclamatoria, de sorpresa y desconcierto, al descubrir al ciego en un contexto que no esperaba. Un plano de Arno escuchando los pasos del criminal que se alejan nos hace abandonar la intimidad del asesino —su ojo y su mirada—, para trasladarnos a la inquietud sin forma que pugna en la oscuridad del veterano periodista, que parece relacionar la cadencia de los pasos con los que oyera desde su casa la primera noche. Sin embargo, pronto recuperamos el plano subjetivo del asesino alejándose del lugar.

—**Bianca Merusi.** La muerte de Bianca Merussi sola en casa, sigue parámetros similares a los del fotógrafo, pero Argento la construye sobre un descarnado e hiriente realismo, que en el caso de Righeti se veía distanciado por el color verde de la iluminación. Bianca muere en su apartamento, sometida a un largo y exasperante estrangulamiento por lazo. La vemos debatirse a través de la mirada subjetiva del asesino, en una proximidad que incomoda. Se trata de aprehender, en el instante, toda la fisicidad posible que conlleva el miedo y la agonía de la muerte. No existe esa sensualidad perversa que Argento perpetrará en los crímenes venideros. Hay, en este acto violento, una suciedad y hasta una vulgaridad que lo humanizan. El plano a ras de suelo de Bianca con la boca desencajada, sometida al último estertor, es de una duración perversa que busca, una vez más, filmar el límite entre el cuerpo vivo todavía y el inminente cadáver.

El cadáver profanado (nace la 'sequenza lunga')

Con la secuencia del cementerio y la profanación del cadáver de Bianca (homenaje, según Argento, a la necrofilia de su admirado Edgar Allan Poe,) el director inaugura lo que él llama *sequenze lunghe*, un modelo de representación que será decisivo en la estructura de sus films venideros. La *sequenza lunga* supone un relato autosuficiente que sobresale del relato principal, capítulos con su propia estructura de presentación, nudo y desenlace, y que acostumbra a tener en el asesinato su epicentro motor. En esta primera exploración, el cineasta romano busca el pulso de la secuencia en el terror atávico que se pone inexorablemente en marcha cuando se filma un cementerio y se tiene por objetivo profanar una tumba para hacerse con un molesto *macguffin* que reposa alrededor del cuello de un cadáver. Si a la excéntrica pareja de protagonistas (el periodista ciego guiando a su compañero) añadimos la presencia de un peligroso criminal, tendremos una de las colas más inolvidables del metafórico felino que da título al film. La *sequenza* esconde, en su resolución, al desconcertado Giordani encerrado en la oscuridad tenebrosa del panteón, y su encuentro con un Amo poseído por una mirada impensable en el personaje —una mirada aprehendida en oportuno primerísimo plano—, empuñando el bastón que ahora es un arma mortífera.



Cartel original italiano.

Crimen interruptus: la leche envenenada

Una de los más extraños momentos del film acontece entre Anna y Giordani en el apartamento de este último, cuando están a punto de beber unos vasos de leche envenenada dispuestos por el asesino. En esta secuencia sorprendente, Argento combina un extraño e insólito juego de erotismo y muerte. Hay, al principio, un diálogo desafortunado entre ambos que invita al rubor, pero luego la situación toma un cariz visual imprevisible. Está resuelta de forma elíptica, a partir de diferentes primeros planos: la mirada alternada de los dos amantes —tensa la de él, ausente y temerosa la de ella—, el plano de un brazo que resbala sensualmente por el sofá, un plano recordando los dos cartones de leche envenenada, y otro del pie de la mujer moviéndose con suave ligereza. Estamos ante una secuencia de pulso hipnótico, de un erotismo mórbido, que parece querer desbordarse en su contención y silencio asfixiante, apuntando indistintamente hacia el amor y hacia la muerte. En el futuro. Argento resolverá esa disyuntiva decantándose sin ambages hacia el lado de la muerte, y convirtiendo el asesinato en aria metafórica y sustitutiva del lance sexual. Hay que anotar aún, en relación a esta secuencia misteriosa, el suspense de cuño hitchcockiano en torno a la leche envenenada. Giordani —que es abstemio— no tiene

nada mejor que ofrecer a la joven. Los dos vasos de leche se convierten en el centro gravitatorio de la secuencia, que va afilando sus puntas de manera inexorable: a) Giordani con los dos vasos acercándose a la cámara, b) *travelling* de aproximación a Anna con los dos vasos en primerísimo término. Sin embargo, una llamada telefónica de Arno, que ha sido víctima a su vez de un atentado, pone en alerta al periodista y evita el envenenamiento. La solución, todo hay que decirlo, no convence al completo. La llamada es demasiado oportuna, y el *off* al que se ve sujeto el personaje de Arno le resta entereza al conjunto.



Ascensor para el cadalso

El desenlace, en el tejado del instituto Terzi, viene presidido por el sadismo habitual del realizador, que compone un violentísimo enfrentamiento entre Giordani y Casoni, dejando al primero malherido —nada más sabremos de él— y reservando al criminal la impactante caída a través del hueco del ascensor, caída que combina un escalofriante plano subjetivo —las manos agarrándose y desgarrándose en los cables engrasados— con el punto y final del cuerpo chocando con el ascensor.

CUATRO MOSCAS SOBRE TERCIOPELO GRIS

— 1972 —

El éxito de los dos primeros films de Argento despertó el interés de la Paramount, que se comprometió para la distribución mundial del tercero. El interés de la productora por conseguir un reparto atractivo trajo consigo una inestable lista de posibles estrellas, de la que llegaron a formar parte Terence Stamp, Tony Musante, Michael York, John Lennon y Ringo Starr. El realizador, sin embargo, impuso a un joven actor desconocido: Michael Brandon. Se ha dicho a menudo que Brandon guardaba un cierto parecido físico con Argento, y éste quería hacer de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» un raro ejercicio autobiográfico. Si ese criterio fuese cierto, debió alcanzar también a la actriz Mimsy Farmer, cuyo parecido con la mujer de Argento en aquella época (Marisa Casale), ha sido reconocido por el propio director. Luigi Cozzi repitió su colaboración dramática, participando en la escritura del argumento, y Ennio Morricone siguió siendo el colaborador imprescindible para extender la creación alquímica del miedo a la banda sonora.



Roberto Tobias dando palos de ciego.

Sinopsis

La vida cotidiana del músico Roberto Tobias (Michael Brandon) se ve alterada por un desconocido que le sigue continuamente. Dispuesto a terminar con la situación, Roberto decide encararse con el hombre que lo espía, pero éste huye sin mediar palabra. El joven le persigue hasta el interior de un gran teatro vacío donde ambos discuten, hasta que el desconocido saca una navaja que, durante el forcejeo, se vuelve contra él. Alguien, desde un palco superior, fotografía el siniestro acontecimiento. Roberto, incapaz de reaccionar, guarda para sí el incidente, y nada dice a su esposa Nina (Mimsy Farmer). Sin embargo, pronto se ve atrapado por la tela de araña que teje el invisible fotógrafo chantajista: le manda objetos del muerto, le cuelga entre sus discos las fotografías tomadas en el teatro y hasta entra en su casa durante la noche para amenazarlo de muerte. El curso desconcertante que toma la pesadilla obliga a Roberto a confesarse ante su esposa. Paralelamente, su vida onírica se ve trastornada por un sueño recurrente: una ejecución pública en la que se decapita al reo. Roberto pide ayuda al estrambótico Carlo (Bud Spencer), que vive como un indigente en una pequeña barraca. Éste le da la dirección de un detective privado, no sin antes haberle presentado a «El profesor» (Oreste Lionello), personaje de pintoresca catadura, que se compromete a vigilar la casa de los Tobias día y noche. La doncella del matrimonio conoce la identidad del chantajista y se pone en contacto con él, vía telefónica. Se citan en un parque. El tiempo pasa y la mujer empieza a inquietarse. El parque cierra sus puertas con ella dentro. Al sentirse amenazada, la mujer inicia una desesperada huida que finaliza con su asesinato. El misterioso hombre que Roberto

creyó matar accidentalmente en el teatro sigue vivo. Todo forma parte de un plan más complejo que alguien dirige desde la sombra. El falso muerto se entrevista con el responsable del plan y le pide más dinero a cambio de su silencio. Sólo consigue una muerte inmediata. Las amenazas persisten y Nina, sujeta a una tensión creciente, decide abandonar la casa. Roberto, por su lado, se pone en contacto con Gianni Arrosio (Jean-Pierre Marielle), el detective privado que le recomendara Carlo, al tiempo que inicia una relación sentimental con Dalia (Francine Racette), una prima de su mujer. Arrosio descubre algo revelador e inquietante en las fotografías personales que Roberto le diera como material de partida, y acaba descubriendo la identidad del chantajista. Pero es asesinado mientras sigue a éste en el interior del metro. La joven amante de Roberto corre la misma suerte. La puesta en marcha de un novedoso experimento policial —la fotografía de la última imagen que ha quedado impresa en el ojo de Dalia en el momento de su muerte— da como resultado la visión de cuatro enigmáticas moscas sobre un fondo de terciopelo gris. Roberto se propone terminar con el caso de manera expeditiva. Carlo le proporciona un revólver. Por la noche, solo en casa, aguarda la llegada del asesino. Quien aparece es Nina. Roberto le cuenta su determinación, y hace lo posible para que se vaya. Ya en la puerta, descubre que el medallón de Nina, al oscilar en su cuello, crea la imagen de las cuatro moscas que delató la retina de Dalia. Nina se apodera del revólver y le confiesa la razón de su violencia: el trato brutal a que la sometió su padre y su posterior deseo de venganza. El parecido físico de Roberto con el padre hace que ella lo utilice a modo de chivo expiatorio. Nina dispara a Roberto, pero la llegada de Carlo evita la muerte de éste. Nina huye en su coche, pero se estrella contra un camión, y muere decapitada como el reo del sueño.



Los abismos de la elipsis

El film que cierra la trilogía zoológica de Dario Argento presenta un curioso giro en relación a sus predecesores. Hay, a priori, y aún conjugando situaciones y motivos del universo criminal y policíaco, una menor presencia de los efectos propios del *giallo*. Ello hace de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» un film de factura más cotidiana pero no menos personal. Cambiando el sentido de una frase de Chandler para su tratado ‘El simple arte de matar’, podríamos decir que Argento devuelve el crimen a unos ambientes y personajes que no están aparentemente acostumbrados a él. Argento propone en su tercer film un ejercicio terapéutico que tiene como objetivo desprenderse de sus fantasmas inmediatos. El parecido físico que Argento y su esposa Marisa Casale guardan con la pareja protagonista del film permite el exorcismo autoral, en una obra en que la sangre fluye con una calidez inédita y en que el dolor inscrito en la imagen es más espeso que el miedo sobre el que se funda. Una apertura virtuosa con sabor a montaje de atracciones sirve al cineasta romano para introducirnos en la intriga: un solo de batería interrumpido, a modo de contrapunto visual y sonoro, por la imagen y el latido de un inesperado corazón, el movimiento envolvente de cámara que nos presenta a Roberto y lo relaciona con el misterioso hombre que le acecha, un encuadre imposible desde el interior de una guitarra, Roberto conduciendo su automóvil, la impertinente mosca que muere aplastada entre los platillos y el hombre de gafas negras que no cesa en su acoso. Al trepidante prólogo sigue una persecución a través de la noche por calles sin apenas transeúntes. Una cámara sumamente estilizada permite unir en rápida panorámica la imagen de Roberto en plano general con un primer plano de la nuca del hombre misterioso. Cada nuevo plano inyecta velocidad a la carrera de Roberto en pos del otro: a los tres planos sucesivos de aproximación a la puerta del teatro, le siguen rápidos planos subjetivos de Roberto atravesando distintas capas de espesos cortinajes. Prisionero de este movimiento vertiginoso, el protagonista cruza el umbral y aterriza en el corazón de un teatro fantasmagórico. Allí se las ve con quien hasta entonces fuera su perseguidor. Con la muerte accidental de éste, al clavarse su propia navaja en el forcejeo, Roberto queda integrado en la órbita de lo liminal, lugar de lo inesperado y lo imposible. Tan sólo le resta sobrevivir al ritual de dolor y muerte que oficia y dirige quien se esconde tras la máscara, en un ejercicio de forzosa soledad iniciática, sujeto a mecanismos que perturban la nitidez de su entorno. La elipsis se revela como magnífico utensilio retórico a la hora de puntuar las imágenes y empaparlas del creciente desconcierto en el que Roberto se debate. Éste recibe una carta con el documento de identidad del hombre muerto. Un primer plano de Roberto/un primer plano del documento/un nuevo primer plano del joven que interpretamos como continuación de la secuencia, pero una desconcertante voz en *off* que le llama —le creíamos solo— y una panorámica nos muestra la casa llena de invitados. Ha habido un salto en el tiempo que no afecta, sin embargo, al protagonista, que permanece indeciso, como petrificado en su pesadilla. Es precisamente esta actitud la que mejor

le define. Roberto acusa un recurrente aislamiento en su entorno, del que solo se libera en contacto con el estrambótico *Dios* interpretado por Bud Spencer, ese personaje maduro y experimentado que enlaza con el veterano policía de «El pájaro de las plumas de cristal» y con el Arno de «El gato de las nueve colas», todos ellos integrados a la inexorable lógica paterno-filial que hace evidente el contenido iniciático de todas las historias de la trilogía zoológica. La benefactora influencia de Dios (Spencer) en la vida de Roberto invita a éste, por primera vez en la película, a tomar la decisión de actuar, de no quedar al margen de la intriga criminal en la que se encuentra inmerso y que ya se ha cobrado una víctima inocente (su propia criada). Para mostrar ese cambio de actitud, que cristaliza en su visita a un detective privado, Argento se decanta de nuevo por una elipsis agresiva, a mitad de camino entre lo épico y lo irónico: varios planos en contrapicado de Roberto al volante se combinan —siempre con el denominador común del rugiente sonido del motor del coche— con los futuros contraplanos subjetivos del protagonista subiendo escaleras, marchando por un pasillo y abriendo la oficina del detective.



El estrambótico Dios interpretado por Bud Spencer

Cadáveres exquisitos

—La doncella de los Tobías. Este asesinato se inspira en el capítulo ‘Conchita Contreras’ de la obra de Cornell Woolrich, ‘Coartada negra’. La joven invocada en el título va a una cita galante clandestina a un cementerio. El tiempo pasa, y su pareja no hace acto de presencia. El cementerio cierra sus puertas

dejándola dentro. El capítulo es la crónica de su miedo y de su muerte a manos de un invisible asesino:

«Sin embargo, Conchita se dio cuenta de que, desde la masa negra del follaje, algo miraba hacia ella. Algo vagamente luminoso, de un verde pálido, fosforescente. Un ojo ávido, despiadado, que la miraba».

Jacques Touneur filmó en 1943 una estilizada versión de la novela, que conservaba inalterable el episodio. La propuesta de Argento para «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» tiene lugar en un plácido parque público. Como tantas otras veces, el personaje es explícitamente condenado en una secuencia preliminar, en la que una llamada telefónica relaciona a la doncella con el misterioso personaje que mueve los hilos de la conspiración. Un *travelling* de aproximación a un cabina telefónica situada en el centro del encuadre, al que se suma un *zoom*, nos presenta a la mujer hablando por teléfono. Varios planos en movimiento siguen y persiguen la conversación a través de los hilos. El interlocutor no tiene rostro, pero el cineasta desnuda en imágenes sus fantasmas, la forma lancinante de su locura: una agresiva voz en *off* masculina planea sobre la imagen de varias fotografías en una mesa, antes de dar paso a una violenta panorámica de 360 grados en el interior de una celda acolchada en impetuoso blanco. El primer plano de una navaja de afeitar advierte que la ceremonia entre emisor y receptor será sangrienta. El inicio de la secuencia del asesinato está regido por un tono de plácida cotidianidad que bien podría leerse como esbozo de la magnífica secuencia del asesinato de John Saxon en «Tenebrae». La mujer aguarda sentada en un banco. Un diegético hilo musical invade el lugar, mientras Argento monta planos del rostro de la mujer mirando, con banales contraplanos de la vida en el parque: unos niños jugando en unos columpios, una pareja besándose... Argento imprime el tiempo en cada plano. El de la espera, al principio. Y el que trae la muerte, después. Luego, la música de los altavoces cesa. La mujer se ha quedado sola, encerrada en el parque. Para evidenciarlo, Argento repite los contraplanos del espacio donde estaban los niños y la pareja, para mostrarlos ahora vacíos. El sonido del viento trae oscuros presagios. La cámara inicia una virtuosa danza de seguimiento de la mujer alejándose, con *travellings* frontales y laterales. Con la llegada de la noche, el parque cobra una nueva entidad, se hace laberíntico como las futuras construcciones arquitectónicas de «Suspiria» e «Inferno», vive y se estrecha contra la mujer. No vemos el desenlace pormenorizado. Al contrario, el asesinato se transfiere a un único primer plano: el de la mano de la mujer rasgando, en la agonía, el muro que le impide abandonar el parque.

—El impostor. La mano vuelve a ser utilizada como motivo visual en la

segunda y auténtica muerte de ese oscuro personaje que Roberto acuchillaba accidentalmente en el teatro. Hay un tratamiento virtuoso del plano subjetivo del criminal, con una cámara que avanza en *travelling* siguiendo al hombre hasta una sucia habitación. Un jarrón de metal que reposa en la zona derecha del encuadre es elegido como improvisada arma homicida que avanza contra el hombre siguiendo la estricta subjetividad del plano. Asistimos luego al minucioso rastreo de la habitación a través de una cámara que continúa manteniendo su naturaleza subjetiva. La focalización nos lleva hasta un rollo de alambre. Argento pasa a un primer plano de la mano del hombre inconsciente y mantiene la toma el tiempo necesario para que el espectador lea en la mano el dolor que se le inflige al cuerpo con el alambre hasta la muerte.

—El detective Arrosio. Con la homosexualidad del detective Arrosio, Argento rompe los esquemas habituales que el espectador suele esperar de una profesión mitificada en miles de páginas de novelas *hard-boiled* (esa condición insólita encontraría perfecto acomodo, en nuestro país, en la piel de Gay Flower, el recalcitrante detective privado creado por el escritor José García Martínez). Su recorrido por «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» no se olvida con facilidad. Arrosio es afable, divertido, y un excelente profesional. Tras una ardua investigación, el detective descubre la verdad, y localiza el piso del criminal. Sin embargo, el asesino también es consciente del éxito de Arrosio: hay un expresivo y perturbador plano de éste en la calle, filmado desde una de las ventanas, en el que se confunden los puntos de vista de detective y criminal, pero dejando claro que la escala y la angulación en picado condenan al indefenso Arrosio de antemano. Esa impresión de muerte se intensifica con minuciosas imágenes de la preparación de la jeringuilla y el veneno que acabarán con su vida. La secuencia de la muerte, iniciada en el interior de un vagón de metro donde Arrosio parece seguir al misterioso asesino, basa buena parte de su tensión en el desconocimiento que el espectador tiene de la identidad de este último, que puede ser cualquiera y de la información sobre la jeringuilla cargada con veneno que Arrosio ignora. El detective pierde a su presa entre el gentío de una de las estaciones. El andén, las escaleras adyacentes y pasillos se vacían, en esa ya clásica figuración del despoblamiento que precisan las antológicas secuencias de muerte de la filmografía de Argento. Arrosio opta por entrar en los lavabos. La blancura del lugar contrasta con la semipenumbra del espacio anterior. La cámara subjetiva vuelve a tener un protagonismo excepcional. El objetivo de la cámara se aproxima a Arrosio hasta una intimidad que sólo puede ser conductora de amor o de muerte, polos opuestos que en Argento se mezclan sin rubor. Es imposible olvidar la mirada del detective hacia su verdugo, y cómo esa misma mirada se congela en la agonía, arrebatándonos el anhelado contraplano.



La geografía melancólica de Dario Argento, en estado puro.

—**Delia.** Una verdad a medias es la que retendrá el ojo de la última víctima, un enigma sobre el que toma cuerpo el título del film, y cuya resolución delatará a ese culpable que Argento nos escamotea crimen a crimen. El ojo pertenece a Delia, la amante de Roberto, a la que vemos morir en una prolongada *sequenza* que conjuga la lentitud y contención temporal del suspense con la velocidad del montaje metonímico, a base de planos de contundente y agresiva visualidad. Acosada por el criminal, Delia se refugia en el interior de un armario. La cámara permanece con ella dentro del armario, aislándola de un exterior que se manifiesta tan sólo a través del apretado campo visual que le permite la ranura de la puerta casi cerrada. Vemos lo que ella ve y oímos lo que ella oye. Sólo al final, cuando se cree segura y abandona el refugio, la cámara la precede, dejándola fuera de campo unos segundos, para hacer coincidir su entrada con la del cuchillo asesino que le corta la cara. Los planos se suceden con rapidez y sin soporte musical: el simple ruido de la cabeza de Delia rebotando por los escalones, su grito al ver el reflejo de su cara en el filo del cuchillo descendiendo y el sonido de la puñalada en *off*, mientras un primerísimo primer plano del rostro de Delia ocupa por completo el encuadre, intensifican descarnadamente el desenlace.

La muerte eternizada

La relación Roberto/Nina, prolongación de las inquietudes que agitan los vínculos

entre Argento y su propia esposa, se ha convertido en piedra angular de todo el film. Desde el principio, Argento ha advertido (aunque el espectador no quiera verlo) la profunda turbiedad de ese matrimonio, que viaja cinematográficamente hacia la destrucción. Ya la secuencia de presentación de Nina al lado del marido, en una inquietante media penumbra que ilustra la ambigüedad en que ambos viven, violentamente ensamblados a partir de un osadísimo salto de eje que parece advertimos de lo artificioso de esa unión, ha puesto en cuarentena todo espejismo de confort matrimonial. Esta heterodoxa incorrección visual encuentra una coherente rima en el último trayecto del film, cuando es otro salto de eje el que separa a la pareja para siempre, al descubrir Roberto que su mujer es la asesina. La escritura de Argento, visualizando el momento en que Nina dispara contra el protagonista, se hace, aquí, espectacular y violenta: una rapidísima panorámica parte del marido y barre el espacio, hasta ser sesgada por un plano detalle de la boca de Nina y por el sorprendente plano en ralentí que sigue la trayectoria de la bala. El mismo gusto por el ralentí es utilizado en la visualización del accidente inmediato que Nina sufre al huir en coche: el flujo expresivo de una cámara lenta elevada al cubo (y deudora directa del final de «Zabriskie Point»), sumerge al público en una metamorfosis de formas líquidas, entre las que sobresale el rostro de la mujer, aún frágil y hermoso, en cuyos ojos se está imprimiendo este ballet abstracto e ingravido de hierros y cristales que la envuelve y la mata: un espejismo que cesa con el seco plano de su cabeza rodando por el asfalto.

LA CINQUE GIORNATE

— 1973 —

El éxito obtenido por «El guapo» (1971) de Sergio Corbucci, una producción SEDA con Adriano Celentano de protagonista, ambientada en la Roma de 1800, animó al clan Argento a explotar el filón. Para ello se recuperó una historia escrita por Argento en sus tiempos de guionista, centrada en el levantamiento popular contra la dominación austríaca en Milán, en 1848. Ugo Tognazzi tenía que ser su protagonista y Nanni Loy, su director. Cuando éste último dejó el proyecto, Tognazzi insistió en que fuera Dario Argento quien tomara la dirección. Cuando éste aceptó, Luigi Cozzi, Enzo Ungari y el poeta Nanni Balestrini se le unieron para ultimar una nueva versión del libreto. A punto de iniciarse el rodaje, Tognazzi se apeó de la aventura y fue sustituido por Adriano Celentano. «La cinque giornate», un film completamente al margen del resto de la filmografía de Argento, supuso, sin embargo, el encuentro profesional de Argento con el escenógrafo Giuseppe Bassan, que acompañaría al cineasta en buena parte de su filmografía futura, y con Luigi Kuveiller, que reincidiría en su cometido en «Rojo oscuro», el siguiente film de Argento y su primera obra maestra.



Argento, fotografiado durante el rodaje de «La Sindrome di Stendhal».

Sinopsis

Milán. 1848. El pueblo se levanta en armas contra el invasor austríaco. Un cañonazo libera de la prisión a Cainazzo (Adriano Celentano), un ladrón de poca monta ajeno a todo aquello que no tenga que ver con su oficio. Perdido en medio de unas calles tomadas por los revolucionarios, Cainazzo busca a su antiguo jefe y camarada Zampino, que se ha enrolado con los insurrectos y se hace llamar Libertad. Durante un bombardeo, Cainazzo se refugia en una panadería donde conoce a Romulo (Enzo Cerusico), un ingenuo panadero tan desorientado como él por los turbulentos acontecimientos. La pareja asiste, atónita, a los sucesos acaecidos en las barricadas que lidera una aristócrata (Marilú Tolo), que se excita en el fragor de la batalla con la sangre de los caídos. Por la noche, Cainazzo y Romulo entran en un palacio con la intención de robar y se encuentran con sus dos extraños moradores: un noble que les recibe medio desnudo y su sobrina que ha perdido el juicio. La visión que el aristócrata da de la revolución es desalentadora. Los dos amigos se enrolan con los revolucionarios del Barón Tranzunto (Sergio Graziani). Durante una ataque a un edificio ocupado por austríacos son testigos de una violencia extrema y sin sentido. Cainazzo cree que el ingenuo panadero ha muerto en la sangrienta refriega y huye del lugar, abatido por la pérdida del amigo y horrorizado por los estragos de la escaramuza. El constante peregrinar de Cainazzo hace de él un espectador excepcional de surrealistas acontecimientos que nada dicen a favor de la revolución. Una crítica al Comité de guerra le cuesta un paliza de la que le salva finalmente Romulo, que logró sobrevivir milagrosamente a la matanza callejera. La viuda de un traidor (Carla Tatú) invita a la pareja a su casa, después de que la hayan ayudado a deshacerse de un grupo de revolucionarios resentidos. Romulo se siente atraído por la

mujer y Cainazzo aprovecha para irse. Dispuesto a abandonar Milán a toda costa, Cainazzo decide arriesgarse y cruzar por la zona austríaca, pero es hecho prisionero. El destino quiere que el presidente del tribunal que debe condenarlo a muerte sea su amigo Zampino. Cainazzo se muestra profundamente decepcionado al descubrir que su viejo camarada es un traidor. De nuevo en libertad, los pasos de Cainazzo coinciden con los de Romulo, que vuelve a estar en el grupo del Barón Tranzunto. Una joven milanesa (Ivana Monti), amante de un soldado austríaco, es delatada por su despechado pretendiente. El Barón y sus hombres sorprenden a la pareja de enamorados. El austríaco es asesinado sin contemplaciones. El Barón decide entonces violar a la muchacha. Romulo se opone y los dos hombres luchan. El Barón cae por unas escaleras y se rompe el cuello. Romulo es fusilado sin que Cainazzo pueda hacer nada. El pueblo celebra la victoria sobre los austríacos. Cainazzo dirige unas palabras a sus compatriotas desde un palco oficial: «*Yo quiero decir que nos han jodido. Sí, todos éstos —señalando a los dirigentes que lo acompañan en el palco— nos han jodido*».



Notas breves a un paréntesis sin consecuencias

El tiempo ha hecho de esta simpática sátira histórica que es «La cinque giornate» una intrusa en la filmografía de Dario Argento. El film narra el itinerario físico y moral que sigue el ladrón Cainazzo por una ciudad tomada y cambiada por la revolución, y se vertebra a partir de pequeños episodios independientes que mezclan con variable fortuna lo cómico y lo trágico.

«*La cinque giornate*» —expone Argento— *era absolutamente surrealista.*

Los referentes históricos eran muy fuertes, pero el relato estaba en clave de farsa, de comedia musical... La realicé de la forma más diferente posible de como la hubiera hecho un director italiano: era irónica, sarcástica, anómala con respecto a la idea que se tiene de los films de época».

La anomalía a la que alude el realizador se apoya en distintos y reconocibles modelos cinematográficos, el más evidente de los cuales es el cine cómico norteamericano, al que se homenajea con persecuciones aceleradas y acompañamiento musical. No falta tampoco el ascendente Chaplin —y muy en concreto el de «Tiempos modernos»— como inductor del *gag* con Cainazzo portando la bandera tricolor mientras detrás de él se congrega una multitud ávida de acción. En contraposición a la celeridad del *burlesque*, destaca el uso del ralentí a lo Sam Peckinpah para enfatizar el dramatismo de algunas secuencias: el niño junto al cadáver de su madre, mientras la banda sonora reproduce exclusivamente su llanto; la pelea de Cainazzo con los revolucionarios después de que les haya criticado; y el fusilamiento de Romulo. La afortunada secuencia que muestra al protagonista escondido bajo la mesa durante un banquete de la aristocracia, asistiendo atónito al cruce clandestino y frívolo de los pies de los comensales, se diría inspirada, por su parte, en el mejor cine de Lubitsch. Y hasta el soviético Eisenstein es llamado a filas por Argento, reinterpretado en el montaje del asalto a la catedral de Milán. Del anterior Argento de la trilogía, zoológica se reconoce el gusto por los movimientos de cámara (algunos tan impecables como el que abre el film, con la descripción minuciosa de la cochambrosa cárcel, o el que redime la exasperante secuencia de la parturienta), la efectividad de las elipsis (de la muerte del Barón Tranzunto pasamos al carro que se lleva a Romulo al patíbulo), la utilización de la cámara subjetiva en la secuencia de la condesa ofreciéndose a la improvisada tropa popular, el encuentro en la biblioteca con el inquietante aristócrata y su sobrina (que recupera las noches del *giallo* y anuncia los interiores de «Suspiria» e «Inferno»), la concepción de la ciudad de Milán como un laberinto y la devoción casi patológica por el arma blanca y por los apuñalamientos.

ROJO OSCURO

— 1975 —

Después de la realización de la serie «La porta sul buio» para la RAI, y el paréntesis que supuso la película «La Cinque Giornate». Dario Argento volvió al *giallo* cinematográfico con un film de título muy significativo: «Rojo oscuro». Se trataba de un proyecto ambicioso, que necesitaba marcar distancias respecto a muestras menores de ese género que él puso de moda, y que circulaban de forma alimenticia y indiscriminada por las carteleras de los cines de barrio. Para un primer tratamiento del guión de ese film que iba a cambiar de una vez por todas los estereotipos del *giallo*, el cineasta contrató los servicios de Bernardino Zapponi, colaborador habitual de Federico Fellini («Toby Dammit», «Satiricón», «Roma», «Casanova»). Y para el papel protagonista contó con David Hemmings, aunque, en un principio, el atormentado personaje de Mark Daly debía ser interpretado por el italiano Lino Capolicchio, que el cineasta había conocido durante el rodaje de «Metti una sera a cena», y que quedó fuera del proyecto a causa de un accidente de coche. Hemmings tenía a sus espaldas la mítica «Blow up» de Antonioni y otro singular *thriller* —«Los pasos del miedo» de Richard C. Serafian—, que le permitían sintonizar sin trabas con el universo del *giallo*. Al actor británico se añadieron Daria Nicolodi, que se uniría sentimentalmente a Argento, y la que fuera mítica diva del cine italiano, Clara Calamai, que había dado vida a la hermosísima Giovanna en «Ossessione», opera prima de Luchino Visconti, y sobre el personaje de la cual recayó, en «Rojo oscuro», la responsabilidad directa de la serie de crímenes. Otros de los intérpretes del film —Glaucio Mauri, Gabriele Lavia, Giuliana Calandra— provenían, en cambio, del teatro, hecho no del todo anecdótico en una película que se iniciaba con un hipnótico y literal levantamiento de telón.



Uno de los carteles de «Rojo oscuro».

Sinopsis

Durante una conferencia de parapsicología, la médium Helga Ulman (Macha Meril) sintoniza con una mente criminal que le provoca un estallido de palabras sin sentido aparente. Alguien de entre el público abandona su asiento y se refugia en los lavabos. Esa misma noche, la médium es asesinada en su apartamento. Mark (David Hemmings), joven compositor inglés, vecino de la médium, se encuentra con Carlo (Gabrielle Lavia), con quien comparte profesión y amistad. Ambos conversan, en una solitaria plaza, hasta que el segundo se despide. Instantes después, Mark ve a Helga debatiéndose desesperadamente en una ventana y a un desconocido estrellando su cabeza contra el cristal. El joven corre a socorrerla. Entra en el piso, atraviesa un pasillo adornado por una inquietante colección de cuadros y llega hasta el cadáver. La policía interroga a Mark sobre el aspecto del asesino. El joven se muestra intrigado por un detalle que no entiende: en el pasillo falta algo —¿un cuadro?— y, sin embargo, nadie parece haber tocado nada. Una joven periodista, Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) fotografía a Mark. Ambos vuelven a coincidir en el entierro de Helga. Mark se queja del uso que la periodista ha hecho de su fotografía, que aparece en primera plana del diario, junto a un artículo que le involucra en el caso. Gianna le

propone que trabaje con ella en la investigación, y ambos se entrevistan con el profesor Giordani (Glauco Mauri), colaborador de Helga, que les pone al corriente de lo sucedido durante la conferencia. Mark va en busca de su amigo Carlo y conoce a su madre (Clara Calamai), una vieja actriz algo trastornada. Más tarde, y ante la insistencia de Mark por el cuadro desaparecido. Carlo le conmina a que olvide todo el asunto. El músico inglés, sin embargo, sigue sus investigaciones, y es amenazado de muerte por el asesino. Un amigo del profesor Giordani, también ligado a la parapsicología, habla a la pareja de investigadores del capítulo de un libro sobre mansiones encantadas en torno a una casa, que pudiera vincularse a las palabras misteriosas que la fallecida Helga pronunció durante la conferencia, en las que citaba los lloros desconsolados de un niño. Mark localiza el libro en una biblioteca y arranca la página que contiene una fotografía de la casa. Alguien le vigila desde lejos. La autora del libro (Giuliana Calandra) es asesinada antes de que Mark pueda hablar con ella. La mujer tiene aún fuerzas para escribir algo en el espejo del cuarto de baño. La inusual posición del dedo señalando el cristal llama la atención de Mark cuando encuentra el cadáver. El joven telefona al profesor Giordani, que promete acercarse al lugar del crimen. La vegetación que aparece en la fotografía de la casa es decisiva para dar con ella. El guarda informa a Mark que la casa perteneció a un escritor alemán que murió en un accidente. Mark explora la mansión y halla, bajo la capa de yeso de una de las paredes, el rastro de un dibujo. Rasca la superficie hasta completarlo. Se trata de un aterradora y violenta pintura infantil. Giordani visita la casa de la escritora asesinada y descubre el significado del mensaje que dejó esta en el espejo. Trata inútilmente de ponerse en contacto con Mark, pero es asesinado. De vuelta a su apartamento, Mark observa la fotografía de la casa y se percata de una ventana que no recuerda haber visto. Mark vuelve a la casa, descubre la ventana tapiada y encuentra en su interior un cadáver. Alguien le golpea y le deja sin sentido. Al volver en sí, se halla entre los brazos de Gianna. La casa arde por los cuatro costados. Mark descubre que la hija del guarda tiene un dibujo colgado en la pared idéntico al que él vio en la casa. La niña confiesa que es una copia de un original perteneciente a los archivos del colegio del pueblo. Mark y Gianna van hasta el colegio, donde encuentran el dibujo original y el nombre del autor, Carlo, que, después de apuñalar a Gianna, aparece empuñando un revólver. La llegada de la policía salva a Mark. Carlo huye, pero es atropellado accidentalmente por un camión. Quedan, sin embargo, demasiados interrogantes. Tras ser informado de que la vida de Gianna no corre peligro, Mark vuelve al apartamento de su vecina asesinada. Lentamente, atraviesa el pasillo flanqueado por las pinturas para sorprenderse a sí mismo reflejado en un espejo. Lo que vio en realidad fue la cara del asesino reflejada en él: la madre de Carlo. Esta aparece de pronto y clama venganza por la muerte de su hijo, que se había limitado a protegerla. En el pasado, ella mató a su marido y escondió el cadáver. El pequeño Carlo fue testigo de todo el horror y lo trasplantó enfermizamente a los dibujos. La madre se abalanza sobre Mark. Durante la lucha, su

collar queda atrapado en el ascensor. Mark pulsa el botón de arranque. La cadena corta el cuello de la asesina. El rostro de Mark se refleja en el «Rojo oscuro» de la sangre.



Las paredes esconden secretos tenebrosos.

Río Argentó

Si la trilogía zoológica se caracterizaba por una ambivalencia entre geografías que tendían a abrazar lo extraño y lugares de irritante banalidad que desequilibran el conjunto, con «Rojo oscuro» se produce un maduro decantamiento hacia lo primero. Argentó se vuelca en pos de una geografía abstracta e ideal, que confraterniza con su visión también abstracta e ideal del crimen. «Rojo oscuro» supone, así, la construcción del espacio mítico de Dario Argentó, un particular Monument Valley perpetuamente nocturno, constituido por plazas expurgadas de la menor presencia humana y calles delimitadas por arquitecturas caprichosas que se introducen en el relato con la naturalidad de los sueños. Este escenario se revela como un altar idóneo para la celebración casi sagrada del asesinato y sus prolegómenos rituales. Estamos situados más allá del mero espejo que refleja el *thriller* hasta deformarlo en *giallo*; estamos en *Río Argentó* y nadamos en las turbulentas aguas de su deseo cinematográfico, a merced de la lógica y la moral de sus corrientes. La construcción de ese sudario arquitectónico de perfiles oníricos y porte operístico con el que envolver las muertes y sublimar la puesta en escena del terror tiene lugar a partir de tres elementos de puesta en escena que se revelan esenciales en el desarrollo posterior del cine de Argentó: melancolía, teatralidad y fascinación por los objetos.

Respecto a lo primero, hay que señalar la explícita relación que Argento establece entre su film y la obra pictórica de Giorgio De Chirico. Ese misterioso trasvase plástico trasciende la mera cita puntual. En 1912, el artista italiano nacido en Grecia y principal representante de la llamada «*pintura metafísica*», realiza una obra de significativo título, ‘Melancolía’, que será decisiva para el panorama pictórico del momento. El cuadro reproduce una gran plaza solitaria a la hora del crepúsculo en la que se aprecian dos insignificantes figuras, una estatua clásica yacente sobre un pedestal y unos edificios porticados. Todos esos elementos pueden ser reconocidos en la secuencia del encuentro nocturno entre Mark y Carlo: los dos amigos en un escenario vacío cuya amplitud les miniaturiza, la fuente rectangular con la gran figura yacente adosada y unas edificaciones que no desmerecen en semejanza a las de la pintura. Pero el camino de ida hasta el artista plástico no se agota en la invocación externa de su obra. De Chirico es un pintor de la melancolía y de la consecuente extrañeza que ésta impone sobre el entorno, dos caras de una misma moneda que se reflejan nítidamente en la osamenta formal de «Rojo oscuro». Los lugares que fijan este insólito *giallo* están modelados desde una mirada que anhela precisamente contravenir la realidad que habitualmente reclama el espectador del género. Argento nos presenta a David Hemmings a través de una angulación que persigue quizás recuperar, nueve años después, la última imagen que nos dispensara Michelangelo Antonioni de aquel fotógrafo a la moda protagonista de «Blow up», interpretado por el mismo actor. ¿Un primer ejercicio de melancolía cinéfila? La cámara desciende y le sigue hasta mostrarnos el Blue Bar, un local acristalado que cita de frente a otro pintor de la melancolía, Edward Hopper, y a su obra ‘Nighthawks’. Un poderoso picado nos ubica en las alturas, para construir un encuadre que evoca a De Chirico: Marc en una esquina, el local luminoso, la fuente con la estatua y Carlo sentado junto a ella. De Hopper a De Chirico la geometría se revela esencial para boicotear la realidad cotidiana. Argento, sin embargo, inicia una aproximación a los dos amigos y les encierra en la intimidad del primer plano consiguiendo, mediante un clásico mecanismo de alternancia, liberarles momentáneamente de la presión de la gran plaza vacía: el lugar distinto que ocupan ambos propicia un juego de picados y contrapicados que subraya la diferente órbita por la que se mueven anímicamente, pero sus miradas transpiran una complicidad auténtica y emotiva que les equilibra. La extrañeza del conjunto, su fuerte impresión onírica, se acrecienta a partir de la inmovilidad de los figurantes del local, de la impresión de artificio escenográfico de musical de los cincuenta que irradia de su estructura. Mark y Carlo tienen el aspecto de dos frágiles almas sometidas a la disciplina cruel de un destino que apunta con superarles si nos atenemos a la significativa fuerza del soberbio vacío operístico que les acota y empequeñece, dos tenores captados durante la ejecución de una conmovedora aria («*Brindo por ti, virgen violada*», exclama Carlo al oír un grito de mujer en la noche), cuyas oscuras y sangrientas consecuencias todavía ignoran. Después del asesinato, hay un plano soberbio que muestra a los dos amigos situados

cada uno en un extremo del encuadre, mientras la gigantesca estatua, condicionando la composición, ocupa la totalidad central. Se hace difícil sortear la idea de que los dioses del Olimpo, personificados por la escultura, y a tenor de la perturbadora diferencia de escalas, han decidido ya por ellos y la tragedia está irreversiblemente en marcha. Respecto a la conciencia de representación. Argento había acudido ya al interior de un teatro para «Cuatro moscas sobre terciopelo gris». Allí, el protagonista atravesaba sucesivos cortinajes hasta llegar a la sala central del mismo, como aquí hace la cámara que penetra en la conferencia de parapsicología o como, años después, hará la protagonista de «Opera». Dentro del teatro vacío, Roberto era víctima de lo que es consustancial a un escenario, una representación —creía matar a su perseguidor—, de la que levantaba acta un fotógrafo con careta debidamente apostado en el mejor palco. Representación y crimen volverán a estar presentes en «Opera» cuando el comisario Alan Santini escenifique su muerte a medio camino entre el folletín y el *grand guignol*; y en el clímax de «Tenebrae» con un salidísimo Peter Neal cortándose el cuello con una navaja de *atrezzo*. La Representación como propuesta estética se manifiesta, por ejemplo, en la forma de visualizar el asesinato primigenio, durante los títulos de crédito: las imágenes parecen sacadas de un teatrillo con marionetas de carne y hueso, un espectáculo sangriento ofrecido en un tono rigurosamente *naif*, que se justifica por la presencia de un niño. Carlo, que crecerá traumatizado por ese horror navideño. Su madre, por otro lado, es una figura esencialmente escénica, quien el matrimonio condena a abandonar las tablas, empujándola a la locura. El veneno del teatro se reactivará durante la conferencia de parapsicología y le permitirá interpretar su último papel: cada asesinato implica una preparación ritual, un vestirse para matar y estar a la altura de la representación definitiva. A la singular visión del espacio cinematográfico y su diálogo con las figuras que lo integran hay que añadir, por último, el enorme potencial expresivo que adquieren los objetos gracias a la utilización de la cámara Snorkel. Esa indispensable herramienta tecnológica surca con fluidez inaudita, en la mencionada secuencia inicial, la superficie de una mesa que exhibe la variopinta colección de objetos del asesino: una cuna de juguete, canicas, una muñeca, varias trenzas de lana algunas de las cuales forman muñecos, una estatuilla de metal que representa un guerrero y dos navajas abiertas. La realidad snorkelizada agiganta lo diminuto y nos lo devuelve extraño.



Clara Calamai, víctima de sus propias joyas.

Cadáveres exquisitos

—Helga Liman. Uno. Prolegómenos. Dos *travellings* de configuración falsamente subjetiva delimitan la secuencia que se desarrolla en el interior del teatro. El primero atraviesa una poderosa cortina roja para adentrarnos en la sala. El segundo es su inverso y utiliza de nuevo el cortinaje para clausurar la secuencia. Esas respectivas subida y bajada de telón sirven para presentar el incidente que motiva la implacable cadena de crímenes. Lo que tenía que ser una previsible conferencia de parapsicología se disloca en el momento en que la médium recibe el desasosegador contacto de unos pensamientos diabólicos. Argento acude de nuevo al movimiento de cámara para describir el proceso. Una panorámica ascendente toma en picado a los tres conferenciantes; accedemos incluso al impúdico primerísimo plano de la boca de Helga escupiendo el agua que su colega le ha ofrecido a fin de tranquilizarla. Finalmente la auténtica focalización subjetiva, origen de los oscuros pensamientos, se pone en marcha iniciando un recorrido en dirección a los lavabos. Al cierre del *telón* en rojo le sucede el blanco de los lavabos, con la inquietante visión del grifo, el agua y el agujero de desagüe —tres elementos clave en la imaginería del cineasta— para acabar con la fálica energía que emana del primer plano de unas manos ajustándose la cremallera de unos guantes negros. A esta afirmación rotunda sigue el plano subjetivo que espía la conversación de Helga y Giordani después de la conferencia y en el teatro vacío. «*Ahora ya se quién es esa persona*», dice la mujer, condenándose. Del flujo subjetivo y omnipotente que les observa pasamos al plano de la Snorkel

deslizándose a través de los objetos, bajo el fascinante tema musical de Goblin. Un corte directo nos deja a solas con el ojo del criminal sorprendido en el instante de maquillarlo: la ceremonia de la muerte es inevitable.

Dos. El crimen. Apartamento de Helga. La cámara se aproxima a la médium, que está atendiendo una llamada telefónica. El movimiento es descriptivo, pero la imagen que le ha precedido, el ojo del criminal, imprime un matiz subjetivo, que conectaría con el poder demiúrgico que va a sustentar la mirada de aquel a lo largo del film. Una panorámica que parte de Helga nos presenta el pasillo en el que se aprecian los cuadros que tanta importancia tendrán para la resolución final del caso. El sonido de la canción de cuna, ya familiar para el espectador, irrumpe en el silencio de la estancia. Argento utiliza la puerta como epicentro de las líneas de fuerza que mueven los latidos de la secuencia. La planificación enlaza a Helga con los distintos ámbitos que median hasta la puerta, construyendo, así, una trayectoria visual entre la mujer y el origen de la música, que culmina con un plano del timbre sonando.

Un segundo tiempo, nos muestra a Helga dirigiéndose a la puerta y retirándose de ella al sentir la cercanía de la muerte. La puerta, entonces, se convierte en el catalizador de los biorritmos del criminal. Del impulso incontenible de matar, muy característico de los asesinos argentorianos y magníficamente expresado en los dos planos sucesivos de la puerta rompiéndose y mostrando la hacheta, pasamos a la tranquilidad aterradora con que el criminal la cierra una vez dentro. Quedan en la memoria sus avanzando inexorablemente y la propia fisicidad del crimen, con la sistemática rotura del cuerpo a base de golpes de hacheta, un ritual de muerte cuya efectividad última hay que buscar no tanto en la escatología sanguinolenta, como en la violencia implícita en el montaje.



El silencio de los inocentes.

—Amanda Righetti. La presencia en el relato de Amanda Righetti es posible a partir del uso ya conocido de las denominadas *sequenze lunghe*. Gracias a ellas, Argento puede montar por todo lo alto una secuencia de asesinato sin necesidad de justificar el poco peso específico que el personaje aporta al desarrollo del film. En este caso, se trata de la autora de un libro de casas encantadas que supuestamente conoce la identidad del criminal. Su muerte, al margen de ser un excelente fin en sí mismo, sirve para encadenar un nuevo crimen: el asesinato del profesor Giordani. Siguiendo un estricto ritual, Argento cita al asesino ante sus fetiches. La cámara gira en espiral sobre su ojo mientras una sincopada elipsis —en la línea utilizada para «El gato de las nueve colas»— nos traslada a la casa aislada donde vive la escritora. En torno a la mujer, el cineasta construye un sádico mecanismo de espera que se pone en marcha con la aparición de una muñeca ahorcada.

Cierto es que la reacción de la escritora regresando a la casa después del macabro descubrimiento raya con el absurdo. Pero esa ilógica hace más irrevocable su destino, y nos acerca más a la pesadilla. Hay una magnífica lectura visual del pasillo de la casa, a base de una apurada profundidad de campo. Argento cuida más que nunca la geometría de sus interiores para potenciar el aislamiento y la peligrosa soledad de la figura humana en el encuadre. Dos planos consecutivos muestran a Amanda, de espaldas, avanzando por el pasillo. El segundo de los planos se prolonga con una panorámica a la izquierda, que deja a la mujer fuera de cuadro y se centra en el interior de un armario ropero de cuyo fondo emerge la terrorífica imagen de un ojo. Esa imagen constituye un nítido homenaje al inicio del clásico de Siodmak «La escalera de caracol», film sobre el que Argento siente probada admiración. El graznido de unos pájaros atacando inesperadamente a la escritora, armada con una aguja, es debidamente incorporado como elemento exasperante de sonido. Reencontraremos el piano de Amanda junto al sofá, armada también con una aguja, en el clímax final de «La noche de Halloween». Sin embargo, la suerte de la escritora no será la de Jamie Lee Curtis. Amanda no clava la aguja al criminal, sino a uno de los pájaros, incidente que enriquece la secuencia con un perturbador motivo visual: las patas del ave agitándose al ser traspasada. Pero la definitiva alquimia del miedo se produce con la entrada en cuadro del asesino, una silueta oscura con sombrero e impermeable, que se sitúa progresivamente detrás de la víctima, desapareciendo tras ella unos segundos, fundiéndose en una suerte de ósmosis visual y generando un fuera de campo en campo. Esta sugerente idea había tenido su primer borrador, aunque invertido —una entrada de campo en el campo— en «El pájaro de las plumas de cristal»: Dalmas se agachaba un momento y nos dejaba ver el inesperado cadáver del ex púgil; en «Tenebrae» encontraremos el mismo método, pero llevado a una perfección manierista: Peter Neal surgiendo detrás del capitán Giermani cuando éste se agacha para recoger un pañuelo. Brian de Palma aprovechará la idea para el guiño final de «En el nombre de Caín». La caída del telón para Amanda Righetti se produce en el cuarto de baño: el criminal, finalmente emergido de las sombras, ahoga a la

mujer en agua hirviendo. El segmento nos presenta a ese Argento excepcional y alquimista, atento a la fisicidad del menor elemento: la voracidad del agua hirviendo, sus consecuencias en el rostro de la mujer, el vaho impregnando ambiente y azulejos, el dedo de ella intentando aprovechar ese vapor para dejar un mensaje en el espejo y el aire entrando por la ventana hasta hacer desaparecer las que ha escrito la víctima antes de morir.



Argento, dirigiendo a David Hemmings y a Clara Calamai.

—El profesor Giordani. El profesor Giordani acude a casa de la escritora y desvela el secreto de las palabras escritas en el espejo. Su hallazgo no pasa desapercibido para el asesino, que parece encontrarse también en la casa. El plano que lo confirma es bastante significativo por hacer coincidir en él objetividad y subjetividad: para componer el encuadre, Argento recurre a la profundidad de campo y a una marcada perspectiva que sigue las líneas del pasillo principal de la casa de Amanda. Giordani y la sirvienta están al fondo. La impresión que transmite el plano es claramente subjetiva, alguien les observa a distancia. Después de que Giordani se marche, la sirvienta oye un ruido: «¿Quién hay?», pregunta mirando en dirección a la cámara que se desplaza hacia la izquierda, dejando a la mujer fuera de campo. De ser una estricta focalización del asesino, éste hubiera estado demasiado expuesto y fácilmente detectable en todo momento. La ambigüedad del punto de vista, su ambivalencia, es decisiva para reafirmar el pulso fantástico que presiona el film y que hace de cada plano un sospechoso de acoger la escotofilia del criminal. El asesinato de Giordani es un pasaje de antología en el *giallo* argentiniano. En él se verán involucrados puertas y pasillos de geométrica presencia y una cámara en incesante movimiento. El cineasta organiza las imágenes después de un violento fundido en

negro que, lejos de puntuar la secuencia, pretende transmitir al espectador un primer aviso de inquietud. La cámara sigue en *travelling* a Giordani por el pasillo hasta la puerta de una habitación. Giordani entra en ella. La cámara queda en el exterior propiciando un encuadre de fuerte composición geométrica, en el que destaca el rectángulo vertical de la puerta en el mismo centro, y a través del cual vemos a Giordani sirviéndose una tisana. Al salir, la cámara continúa el plano, siguiéndole en un *travelling* inverso al del inicio. Giordani sale de cuadro y la cámara continúa filmando una esquina del pasillo. Un corte directo nos lleva de nuevo a la puerta abierta: un *travelling* lateral recupera el mismo encuadre con su rigor geométrico, pero ahora enfatizando la ausencia del profesor. El vacío es también protagonista del siguiente plano: el dormitorio en penumbra. En esos espacios en silencio no es difícil presentir la impronta de Antonioni y la melancolía y soledad de las pinturas de Hopper, pero debidamente instrumentalizados para construir el ambiente necesario para la ulterior puesta en crimen. El despacho de Giordani será el escenario de su muerte. El personaje, inquieto, se arma de una reluciente daga que vuelve a dejar en la mesa, convencido de que su súbito miedo ha sido infundado, error del que le saca un perturbador susurro. El cortejo de la muerte se inicia con la entrada de la rítmica percusión de Goblin y con un movimiento de cámara lateral que permite ver a Giordani en su despacho a través de un panel acristalado. La profundidad de campo es decisiva para relacionar los dos espacios que culminan en otra de las hermosas excentricidades geométricas que caracterizan «Rojo oscuro»: Giordani reencuadrado por la puerta del panel que da acceso al despacho. Argento afianza la escotofilia esotérica al jugar con los puntos de vista, como buen mago que es, para sorprender luego al espectador: la vocación subjetiva del plano del pasillo con Giordani al fondo queda en suspenso al sernos mostrado su directo contracampo: el vano de la puerta esta vacío, no hay nadie que justifique tal subjetividad, ni la mirada a cámara del profesor. La aparición sorprendente de un autómatas, gentileza de Carlo Rambaldi, llena de contenido onírico el ecuador de la secuencia, y su rostro, partido de un contundente golpe de cuchillo, es un eco premonitorio para la víctima real. El asesino irrumpe por la derecha del encuadre, cubierta su identidad por la cortina blanca del despacho, como si fuera un fantasma. La acción criminal es rápida y visualmente cruel en el detalle: aprovechándose del aturdido profesor, el asesino golpea su boca contra distintos cantos, y luego le apuñala en la nuca.



Una mirada que promete.

De Mark a Marta

De Mark, del que tan sólo sabremos a ciencia cierta que es inglés, compositor y vecino de Helga Ulman, emana una aureola de fragilidad que confraterniza a la perfección con Carlo, su amigo italiano. Hay un sostenido afecto entre los dos, un poso de melancolía, lo hemos dicho a propósito del referente dechiriquiano, que los une con más hondura de lo que conseguirá Gianna con Mark. El destino querrá que ambos se conviertan en enemigos al alinearse en bandos diferentes. Mark servirá a esa especie de Maga benefactora, de Madre positiva, que es Helga Ulman, mientras que Carlo perderá la vida defendiendo el lado oscuro representado por la ogresa o Madre terrible que parece habitar en la profundidad de un espejo. Esos arquetipos sugieren el deslizamiento de «Rojo oscuro» hacia una dimensión que hace factible el cruce entre el *giallo* y el cuento de hadas, abriendo una senda que se consolida en «Suspiria» y que acompañará al cineasta posteriormente. En dicha intersección habría que buscar también la esencia última de la sobresaliente secuencia del profesor Giordani que, como discípulo aventajado de la desaparecida Helga, invoca, mediante la magia del agua hirviendo, las esotéricas fuerzas que permitirán desenmascarar el rostro del Mal a través de las palabras escritas en un espejo. Mark es testigo de algo que ignora conscientemente, una imagen fugaz, un destello que se posesiona de él, un encantamiento que le hiere y le mortifica (proceso heredado de «El pájaro de las plumas de cristal» y al cual recurrirá Argento hasta hacerlo parte significativa de su cine). Pero el cineasta no se contenta con Mark, y nos contagia de la misma visión que atormenta a su personaje: una mirada atenta, imposible de captar durante un

primer visonado del film, nos devuelve el rostro del asesino que se refleja en el espejo. Todo el film pugna para volver a esta imagen primigenia y liberamos de su tacto subliminal. Para llegar hasta ella y deshacer el hechizo, Mark debe descender a los infiernos en un viaje que exige como peaje las vidas de algunos personajes, incluido su amigo Carlo. Mark se enfrenta a éste en una secuencia que es simétrica a la que cerraba el litigio entre Nina y Roberto en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris». Como en la conclusión de aquélla, Carlo muere en un aparatoso y sádico accidente, sacrificado en el altar de la madre terrible a la cual se ha mantenido fiel a su pesar. Marta, la madre de Carlo, está vinculada al espejo como la bruja de Blancanieves. Al ser puesta en evidencia por Helga durante la conferencia, se refugia en los lavabos. El espejo que la refleja está roto, desconchado, sucio. Marta ve de frente no el rostro que hasta entonces creía poseer, sino una contundente imagen de su locura que ha emergido hasta desfigurarla. «*Los espejos atraen las miradas dementes*», nos dice S. Melchior-Bonnet en su «Historia del espejo». Pero el espejo también le otorga poder y hace de ella ese asesino omnisciente que vampiriza cada plano con su aliento escoptofílico. Destruirla pasa entonces forzosamente por la necesidad de sacarla de él, que es tanto como desposeerla de su reino y sus poderes. No deja de ser curioso que Amanda Righetti, la autora del libro sobre folclore y casas encantadas, intente desenmascararla escribiendo la clave en un espejo. Es Mark quien en la última secuencia conseguirá arrojarla del ámbito mágico, mostrándola como es en realidad: una pobre actriz demente que ha perdido a su hijo. No hay, sin embargo, satisfacción ni alivio tras la catarsis: al apretar el botón del ascensor que provoca su muerte, Mark no puede evitar sumergirse definitivamente en el «Rojo oscuro» de la sangre.

SUSPIRIA

— 1977 —

El hálito fantástico que sospechábamos en algunas partes de «Rojo oscuro» encontró en «Suspiria» la mejor de las plataformas para despegar y desarrollarse. Argento ofreció un film insólito y personal, donde cabían los cuentos tradicionales —Perrault, Grimm...— las obras de George MacDonald y de Lewis Carroll, y las novelas de brujería de A. Merrit ('Arde bruja, arde') y de Fritz Leiber ('La esposa hechicera'). El enorme éxito alcanzado por «El exorcista» de William Friedkin había provocado, durante la década de los setenta, una cantidad ingente de films que tenían al diablo como excepcional invitado. Argento y las brujas de «Suspiria» aportaban una oferta diferente y atrevida, que rompía con una moda que aún daría magníficos resultados en «La profecía» de Richard Donner, pero que llegó a evidenciar la decadencia del mismísimo Mario Bava, en la arriesgada pero fallida «El diablo se lleva a los muertos».

«Las brujas —confesó Argento en esa época— me han apasionado siempre, al contrario que el diablo; no creo en él; en el cine siempre me ha hecho reír. Contrariamente, las brujas me dan miedo».

Para el papel protagonista del nuevo film. Argento recurrió a la norteamericana Jessica Harper, que tres años antes había interpretado a la heroína de «El fantasma del Paraíso» de Brian de Palma. Según el propio cineasta, la elección se debió al parecido que la actriz guardaba con la Blancanieves de Disney. Junto a ella, destacaron dos grandes damas de la interpretación cinematográfica: Joan Bennett, la que fuera musa y esposa de Fritz Lang, uno de los directores predilectos de Argento, y Alida Valli, la inolvidable heroína de «Senso» de Visconti. Completaron el reparto un joven Udo

Kier y el veterano Rudolf Schandler, ligado también a Fritz Lang y a su «Dr. Mabuse». Atento a cada una de las partes del film. Argento planeó al detalle la escenografía con la que debía vestir su historia, viajando durante tres meses por el Norte de Europa para inspirarse en las peculiaridades de su gótico y así crear, con la ayuda de su escenógrafo Giuseppe Bassan, los alucinantes y *sui generis* interiores de «Suspiria». Pero el rasgo más notable de «Suspiria» fue, sin duda, su tratamiento fotográfico, que, buscando la antigua alquimia del Technicolor de los años 30, y de la mano de Luciano Tavoli, parecía apoyarse en aquella sentencia de Walter Benjamín a propósito de las ilustraciones de los cuentos infantiles: «*El color puro es el médium de la fantasía*».



Sinopsis

Decidida a perfeccionar sus estudios de ballet, Suzy Banyon (Jessica Harper) llega a la academia de danza de Friburgo una noche de furiosa tormenta. En la puerta coincide con una joven. Pat (Susan Javocili), que balbucea unas palabras sin aparente sentido en el interfono, para alejarse del lugar aterrorizada. Suzy intenta también hacerse entender a través del interfono, pero es en vano. Decide volver a la ciudad y buscar un hotel. La joven Pat se ha refugiado en casa de una amiga, donde ambas son asesinadas. A la mañana siguiente, Suzy acude a la academia. Conoce a Miss Tanner (Alida Valli), una de las profesoras de más antigüedad y a Madame Blanc (Joan Bennett), la subdirectora del centro, quien disculpa la ausencia de la directora. Su llegada coincide con la presencia de los policías que investigan el doble asesinato. Suzy explica a los inspectores cómo se encontró, en la puerta cerrada, con una de las víctimas. En la academia, Susie conoce a Sara (Stefania Casini), con la que congenia,

y a Mark (Miguel Bosé). otro joven estudiante. Después de unos días. Madame Blanc le comunica que ya puede trasladar sus cosas a la academia. Suzy prefiere seguir alojada en el exterior, granjeándose de este modo la antipatía de las directoras. Durante uno de los trayectos por los pasillos de la escuela, una misteriosa luz la ciega unos segundos. Se siente mareada y pierde el conocimiento. Al volver en sí, se encuentra en una de las habitaciones de la academia, a la que han llevado sus pertenencias. El médico del centro le recomienda descanso y en su dieta incluye un vaso de vino tinto, que resultará contener un narcótico. La estancia forzosa de Susy en la academia hace que su relación con Sara se intensifique. Una de las noches, los dormitorios de la escuela sufren una invasión de larvas, lo que obliga a improvisar un nuevo dormitorio en la sala de baile. Sara cuenta sus sospechas sobre la directora, a la que todos creen asusente: la joven reconoce su inquietante respiración en algún punto de la sala, durmiendo entre ellas. Por la mañana, el perro lazarillo de Daniel (Flabio Bucci), un invidente profesor de piano, muerde a Albert, el sobrino de Madame Blanc, lo que motiva una violenta discusión entre el pianista y la profesora Tanner. El hombre da a entender que sabe más de un secreto en torno al lugar, y se despide. Suzy toma su ración de vino narcotizado, mientras Sara está cada vez más intrigada y atemorizada por las extrañas irregularidades que se suceden a su alrededor. Antes de dormirse, Suzy percibe que los pasos de las profesoras no se dirigen hacia la salida, como sería lógico, sino hacia el interior del edificio. Esa misma noche, el pianista ciego es asesinado por su propio perro. Suzy se siente turbada por el cariz que toman los acontecimientos. Habla con Madame Blanche y le refiere la extrañas palabras que pronunció Pat al pie del interfono, la noche en que fue asesinada. La subdirectora promete referir el hecho a la policía. Sara recrimina a su amiga la confianza que ha tenido con la profesora y le confiesa que ella era la joven que estaba al otro lado del interfono. También le dice que conserva las notas de Pat y que un tal Frank Mandel (Udo Kier), un contacto exterior de confianza, está al corriente de todo. Por la noche, Sara acude a la habitación de Suzy: ha descubierto que las notas de Pat han desaparecido. Su amiga está dormida a causa de la droga ingerida en el vino. Sara presiente que alguien la ha seguido e intenta huir por los laberínticos pasillos del centro. Cae en una habitación llena de alambres que la inmovilizan, dejándola a merced de su perseguidor, que la degüella sin vacilar. A la mañana siguiente. Miss Banner anuncia a Suzy la falta de tacto de su amiga, que se ha ido «*como una ladrona*». Suzy, que no cree en esa versión, decide entrevistarse con Frank Mandel. Éste le cuenta la historia de Helena Marcos, una extraña mujer acusada de brujería, ligada a la academia. De regreso a la escuela. Suzy descubre que está sola: todo el mundo ha ido al estreno de un espectáculo de ballet. Esa noche es atacada por un murciélago e intenta pedir ayuda a Frank por teléfono, pero la comunicación se corta. Se deshace de la comida y el vino y decide adentrarse en el edificio, tomando como referencia los pasos de las profesoras. Llega hasta el despacho de la subdirectora y da con una entrada secreta. Suzy se sumerge en la laberíntica red de pasadizos hasta

llegar a la sala de reunión de las profesoras, a las que escucha condenarla a muerte. Encuentra el cadáver de Sara y, en la angustiada huida, se refugia en la habitación donde sigue habitando Helena Marcos, la bruja de que le habló Frank Mandel. Suzy se enfrenta a ella y le atraviesa el cuello con una afilada aguja. El edificio empieza a resquebrajarse. Suzy se pone a salvo, mientras se escuchan los gritos de las otras brujas pereciendo entre las llamas.



Suzy Banyon y sus compañeras en una imagen promocional de «Suspiria».

En la boca del miedo

Como es de ley en todos los cuentos, «Suspiria» se inicia con una voz en *off* que lleva implícita la fórmula del «*érase una vez*»:

«Suzy Banyon decidió perfeccionar sus estudios de ballet en la más famosa escuela europea de danza, la célebre academia de Friburgo. Partió un día a las nueve de la mañana del aeropuerto de Nueva York y llegó a Alemania a las diez y cinco, hora local».

Dario Argento se vale de este método de invocación mágico y *naif* para presentarnos a la protagonista fuera de su marco cotidiano, sumergiéndose en las subyugadoras imágenes del aeropuerto que abren la película. Partiendo de los paneles que señalan las llegadas de los vuelos, la cámara desciende hasta mostrarnos a Suzy Banyon entre varios pasajeros, caminando hacia la salida. Pero la consistencia real del aeropuerto se desvanece a cada nuevo paso de la protagonista. Argento acude a la

sucesiva alternancia del plano-contraplano y a la hipnótica música de Goblin para hacer cristalizar el efecto: pasamos de un *travelling* de la joven tomada frontalmente, con el sonido ambiente del aeropuerto, a la toma subjetiva que avanza hacia las puertas de salida sostenida por el inquietante tema principal de la banda sonora. La configuración visual de las puertas evoca un organismo vivo, una gran boca dispuesta a tragarse a la heroína: un primer umbral de cruce traumático que rompe con lo cognoscible y condena a la muchacha a la soledad forzada de un ritual intransferible. Una tormenta de dimensiones apocalípticas recibe a Suzy del otro lado, mientras la joven se afana en conseguir los servicios de un taxi. Su conductor, improvisado y turbador Caronte, la lleva a través de una inextricable geografía onírica caracterizada por presencia incesante y ominosa del agua, la oscuridad de la noche y la imagen fugaz de un bosque: tres figuras arquetípicas de lo femenino y de lo inconsciente, decisivas para entender el tipo de viaje que emprende Suzy Banyon.

«*Los terrores del bosque* —escribe J. E. Cirlot en su ‘Diccionario de símbolos’— *tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante*».

La protagonista de «*Suspiria*» franquea los dominios de una madre terrible (que luego descubriremos personificada en la bruja Helena Marcos), para aproximarse a su centro de poder, esa misteriosa academia de signo uterino que pugnará por destruirla. El relato, sin embargo, deja ahora a Suzy de lado para decantarse por una alumna que se cruza con ella en la puerta de entrada de la academia y que huye aterrada después de pronunciar unas palabras que dirige por el interfono a una invisible compañera: «*El secreto es... Lo he visto en la puerta... Tres lirios... Hay que girar el azul*». La protagonista preservará en la memoria esas palabras, como un valioso legado que, siguiendo la lógica de los cuentos, encontrará mágico acomodo en el futuro. Vemos correr a la despavorida joven por el bosque en rápidos e imborrables *travelling* laterales (reflejo subjetivo de la perpleja mirada de Suzy alejándose en el taxi) y la seguimos hasta la majestuosa casa de una amiga, un edificio presidido por un *hall* de maniática geometría y subido cromatismo, que será el excéntrico decorado de una de las más inefables *puestas en crimen* de la historia del cine fantástico. La inminente víctima de este crimen inaugural se refugia en el cuarto de baño de la amiga, pero su frágil seguridad no tarda en desvanecerse. Si la noche tiene mil ojos, como reza el sugestivo título de William Irish, algunos cientos de ellos pertenecen a la omnisciente cámara de Dario Argento, que no cesa de observar y señalar a aquellos que van a morir. La ubicación de la cámara en el exterior del cuarto facilita el estilizado ejercicio compositivo del cuadro dentro del cuadro, pero también un punto de vista desconocido —no sabemos nada de la naturaleza del peligro que amenaza a la muchacha— que irriga de savia terrorífica el contenido subjetivo del plano. Argento apuesta por la hiriente combinación del cristal y la carne ya presente en «*Rojos*».

oscuro» para dar la salida al truculento asesinato: una manos presionan el rostro de la víctima contra el cristal de la ventana hasta hacerlo estallar. Lo que sigue es una vertiginosa avalancha de sensaciones, construida a base de ilimitado sadismo, colores agresivos, frenético montaje y sonido Goblin. La joven es inmolada en una sangrienta ceremonia punitiva, que incluye siete puñaladas (la última de las cuales le perfora el corazón, detalle que Argento recoge en impactante y casi pornográfico primer plano) y el ahorcamiento final de la víctima, cuyo cuerpo cae por el techo de cristal del *hall*. El plano final de la secuencia es un sensual movimiento de cámara que se inicia en los pies desnudos de la joven ahorcada y finaliza con el descubrimiento del cadáver de la amiga destrozado por los cristales caídos. Argento se erige aquí, más que nunca, en sumo sacerdote, en oficiante directo del crimen —las manos del verdugo son sus manos, recordémoslo— y en demiurgo de un ritual de sacrificio con el que trascender el asesinato, para hacer de él un acto fundacional, simbólico y cruento, terrorífico y hermoso, que el espectador debe forzosamente experimentar antes de poder adentrarse y situarse entre las bellas y las brujas de «Suspiria». No resulta fácil reponerse de estos veinte minutos antológicos, de su inusitada violencia, de los enigmáticos interrogantes que suscitan y del efecto hipnótico de su parafernalia visual. Por eso, cuando vemos aparecer de nuevo a Suzy Banyon ante la fachada de la academia, a la luz del día, nos sentimos todavía desorientados a causa del empuje fatal de ese primer crimen. La entrada en campo de Suzy comunica una extrañeza inmediata, que nace de la férrea delimitación del encuadre, cuyos extremos inviolables inducen a negar la existencia de todo lo que está fuera de campo. Suzy aparece, pues, como alguien que viene de ninguna parte y se dispone a franquear un nuevo umbral que la llevará, ahora sí, al universo mágico del film. Este encuadre hace las funciones del espejo de Alicia, y por él se introduce Suzy ingenuamente, llevada por la placidez que ahora ofrece el escenario. El último plano del film recuperará, mucho más tarde, una composición similar, para ofrecernos a una Suzy liberada, saliendo de campo con una sonrisa que la capacita para encontrar el camino de vuelta. De esa oposición de encuadres surge toda la galería de situaciones de «Suspiria».



Blancanieves destruye a la malvada bruja del cuento.

Cadáveres exquisitos

—Daniel, el pianista ciego. La muerte de este personaje adopta los procedimientos ya clásicos de la *sequenza lunga*, abierta en este caso cuando el perro lazarillo muerde inexplicablemente al repelente sobrino de madame Blanc. Argento no filma el incidente de la mordedura, sino que recurre a su sonido en *off* sobre la imagen de uno de los pasillos de la escuela, tomado mediante un *travelling* de retroceso que prepara la aparición de una indignada mis Tanner a la búsqueda y captura del aún ignorante Daniel. Durante la violenta discusión en la sala de ensayos, el cineasta utiliza un impactante picado vertical sobre el invidente, como si recogiera la mirada demiúrgica de la propia casa que lo observa y le condena a muerte. Esa muerte se produce en una solitaria y gigantesca plaza: La Plaza de los Tres Templos de Munich. En la construcción fílmica del crimen destaca la escalofriante ironía que surge de mostrar a un personaje ciego sometido a la hiperbólica mirada de las sacerdotisas del Mal, que lo miniaturizan y aplastan con denodada crueldad, todo ello en medio de un complejo diseño visual que debió conocer Peter Grenaway antes de filmar «El vientre del arquitecto», pero que, desde luego, tiene la llama fundacional en aquel Cary Grant a vista de pájaro abandonando la ONU en «Con la muerte en los talones» de Hitchcock. Pero el alarde técnico que permite que esa cámara se lance en pos del desvalido ciego transmuta la abstracción de signo hitchcockiano en la más pura manifestación de lo oculto que jamás ha acogido una pantalla de cine.

—Sara. Una Suzy somnolienta, narcotizada por el vino que acompaña sus cenas, deja a Sara, su hermana en el sueño que es «Suspiria», a merced de las brujas. Una secuencia anterior nos mostraba a ambas nadando en la piscina y sumidas en la confidencia —Sara guarda las notas de la joven asesinada del principio y ha seguido investigando por su cuenta—, ajenas a la mirada del lugar que las observaba desde la cámara esotérica de Dario Argento. Ahora, la joven intenta inútilmente despertar a su amiga, porque sus notas han desaparecido y todo hace pensar que su vida corre peligro de muerte: la cámara se aleja de ellas subrayando la soledad e indefensión de Sara, e inicia una panorámica ascendente hasta encuadrar la bombilla del techo, improvisado y amenazador apéndice de la casa de la bruja y lúcida expresión del miedo cinematográfico entendido a imagen y semejanza de un estado febril donde los más intrascendentes objetos cobran una inusitada cualidad física. Sara intenta escapar por la informe estructura de pasillos y escaleras que es la academia durante la noche. Ese itinerario viene marcado por un expresivo contraste entre la estremecedora música de Goblin y unos expectantes segmentos de silencio que permiten captar el rítmico entrecuchar del filo de una navaja de afeitar contra el pestillo de metal de una puerta. La sádica imaginación del cineasta no vacila en idear para Sara un tiempo de espera —es una víctima a las puertas del sacrificio—, que culmina en una habitación llena de alambre cortante que, a modo de estómago simbólico, amenaza con digerirla. Sin embargo. Sara muere degollada por la mano enguantada de alguien de cuya horrorosa identidad da buena cuenta la mirada impregnada de horror que la joven dirige fuera de campo y que queda anegada para siempre en el primer plano de su ojo ya muerto con el que finaliza la secuencia.

—Suzy Banyon y las brujas. Suzy es un personaje esencialmente ingenuo que deberá asumir su papel obligado de heroína. Ella es la elegida para completar un movimiento que se inicia con las enigmáticas palabras de la primera muchacha asesinada y que se mantendrá vivo gracias a la tozudez de Sara, amiga y confidente de ambas. La muerte de Sara actuará de acicate para que Suzy se decida por la acción.

«La etérea protagonista —escribe Antonio Tentori en «Dario Argento. Sensualità dell'omicidio»— pasa a través de una serie de monstruosidades y terrores, como en una suerte de rito iniciático, pero no pierde jamás el candor que la caracteriza».

Dejando de lado los veinte minutos iniciales, en los que lo sobrenatural afecta al espectador pero no a la protagonista, Suzy irá tomando paulatino contacto con el

extraño comportamiento de las alumnas y con las normas de las profesoras, a las que parece contravenir su decisión de rechazar el régimen de internado. Las cabezas visibles de la escuela, *miss Tanner* y *madame Blanc*, no han cesado de subrayar el talante conflictivo de la alumna asesinada. La negativa a pernoctar en el centro alinea a Suzy con el espíritu rebelde de la muerta. Las consecuencias de esta decisión son sorprendentes, ya que no existe una sólida causa para justificar el encantamiento al que se ve sometida la protagonista, prisionera involuntaria tras los muros de la escuela. ¿Una forma drástica de domeñar su deseo de independencia o de tenerla vigilada al sospechar que oculta algo del fortuito encuentro con la primera víctima? Todo son meras conjeturas, porque el relato nunca llega a contar nada abiertamente, y cualquier acción que lo prolonga nace del bombeo infatigable de su vocación onírica. El desconcertante desequilibrio entre la edad real de las actrices y su comportamiento peculiarmente infantil es uno de los efectos más visibles de ese onirismo omnipresente.

«En un primer tratamiento —cuenta Argento— la acción se situaba en una escuela de niñas, de unos diez a doce años. Las brujas eran las maestras que torturaban a las niñas. Pero a los distribuidores la idea se les antojó excesivamente cruel. Entonces, cambié la edad de los personajes, pero no renuncié a la atmósfera de colegio infantil. Hice que las alumnas de la escuela de danza se comportasen como niñas: no podían salir, tenían miedo de sus maestras... Incluso potencié la idea a partir de una serie de trucos escenográficos, como el de hacer que las puertas fueran muy altas y que los pomos les llegaran a la altura del rostro».



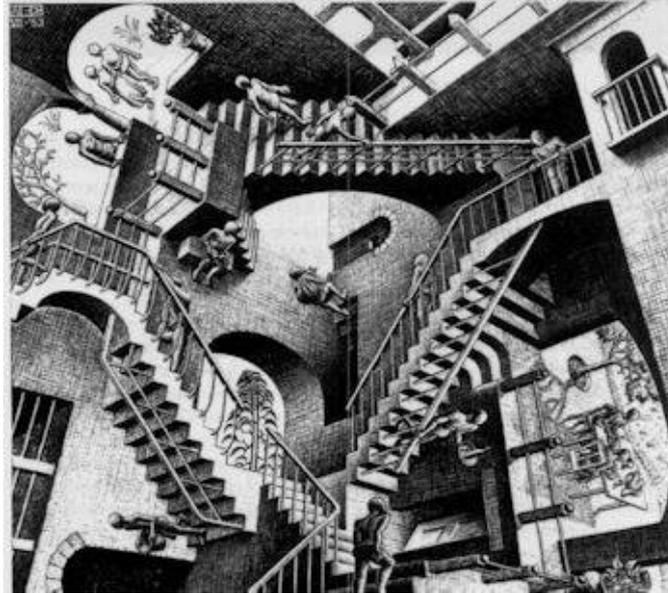
De nada valdrán los poderes de Helena Marcos ante la afilada hoja que esgrime Suzy Banyon.

La configuración del edificio, su trazado laberíntico —su alma, en definitiva— está en deuda con los grabados de perspectivas contradictorias de M. C. Escher, artista que el film cita directamente tanto de palabra —la escuela de danza está en la calle Escher— como de obra —el despacho de la directora reproduce imágenes de algunos de sus trabajos—, y cuya apología del *trompe l'oeil* es susceptible de encajar sin traumatismos en el universo expresivo de Argento. Pero también es posible percibir, en torno a la academia de danza de Friburgo, la gravitación de un imaginario literario de arquitecturas excéntricas que no son refractarias a su espíritu perturbador; así, el espectador puede encontrar vasos comunicantes entre ese espacio de vértigos concéntricos y el palacio del príncipe Próspero de ‘La máscara de la Muerte Roja’ de Edgar Allan Poe

«Las estancias se hallaban dispuestas con tal irregularidad que la visión no podía abarcar más de una a la vez. Cada veinte o treinta yardas había un brusco recodo, y en cada uno nacía un nuevo efecto. A derecha e izquierda en mitad de la pared, una alta y estrecha ventana gótica daba a un corredor cerrado que seguía el contorno de la serie de salones. Las ventanas tenían vitrales cuya coloración variaba con el tono dominante de la decoración del aposento»,

o en las fantásticas construcciones en las que suelen moverse los protagonistas de las obras de George MacDonald, como ‘Lilith’ y ‘La princesa y los trasgos’

«Subió y siguió subiendo (¡Qué largo parecía el trayecto!), hasta que se concluyó el tercer tramo y vio que aquel rellano era la desembocadura de un largo pasillo. Se aventuró por él. Estaba lleno de puertas cerradas a derecha e izquierda, tantas que no se preocupó de pararse ante ninguna, sino de seguir avanzando a paso vivo hasta el final. Pero aquel final enlazaba con otro pasillo igualmente lleno de puertas. Cuando por dos veces volvió a repetirse la misma situación y siguió sin ver en torno suyo más que puertas cerradas, empezó a asustarse un poco».



Los grabados de M. C. Escher, protagonistas subliminales del film.

Pero la definitiva vuelta de tuerca para la magnificación de esta escenografía barroca es su concepción de organismo vivo, capaz de prolongar a la bruja que guarda en su seno. La academia respira por los pasillos, transpira repelentes larvas, cambia de color como las serpientes mudan de piel, acepta y expulsa a sus moradores, les dirige a su capricho, les espía y, llegado el caso, los deglute como a Sara. La destrucción del monstruo precisará de un viaje hacia las entrañas de este complejo caparazón arquitectónico, periplo que solo podrá iniciarse verdaderamente cuando Suzy renuncie a los alimentos con que la madre la nutre y que, en contrapartida, la invalidan para cualquier aventura nocturna. Argento filma ese momento con decidida prestancia, subrayando la acción de Suzy, que se reafirma en una actitud de clara rebeldía al rechazar la cena y deshacerse de ella por el inodoro. El siguiente movimiento del personaje intenta contrarrestar la terrorífica presencia de unas profesoras que jamás abandonan la escuela por la noche, sino que se repliegan en su centro. Para descubrirlas. Suzy pone en marcha una sugestiva operación mental de seguimiento de las mismas tomando como indicio el sonido de sus pasos, reflejo y consecuencia del espíritu de los cuentos sobre el que se edifica todo el film, y que invita a la protagonista a un simbólico trayecto hacia dentro. Suzy conseguirá acceder a la zona prohibida después de que ésta le haya sido señalada mediante un espejo lewiscarrolliano que refleja los lirios que permiten abrir la puerta secreta. Suzy Banyon penetra en los dominios de lo inconsciente, en busca del secreto que oculta el edificio, una imago que se arremolina significativamente detrás de un velo que la protagonista debe levantar, desvelando a Helena Marcos, la bruja, la Reina negra, la madre terrible. Abatirla supondrá la prueba final y definitiva para liberarse del vientre que amenaza con absorberla, y ser devuelta, debidamente renacida, al lado diestro del espejo. El clímax tiene lugar en el aposento de la siniestra Helena Marcos, primero una silueta oscura entrevista por el velo que cubre la cama, y después convertida, al

recibir la mortal punción que le inflige la joven heroína, en una terrible anciana, premonición de las criaturas fulcianas que pronto poblarían la cinematografía italiana. La caracterización de *vieja* se corresponde a la imagen que la mitología ha construido de la bruja, a partir de la visualización de la vejez como un estado connatural a las mismas: la iconografía existente es innumerable, aunque, por encima de todo, Helena Marcos debe ser entendida como una moderna *encarnación* de aquella perversa reina del dibujo animado que fue la bruja de la Blancanieves de Walt Disney. El desenlace trae consigo la lluvia y el viento, pero también el fuego purificador que prenderá de la arquitectura y la sumirá en una agonía mortal. Suzy abandona el lugar a través del marco/encuadre que la recibió al inicio, dejando atrás la pesadilla. El rito de paso ha cambiado la expresión de su rostro, que se muestra ahora liberado de las sombras del miedo que lo regentaban.



La comunión perfecta entre el asesinato y las Bellas Artes.

INFERNO

— 1979 —

Durante su estancia en Nueva York para promocionar «Suspiria» y poner en marcha la producción de «Zombi», Argento empezó a escribir el guión para el segundo film de la inconclusa trilogía «dell'occulto». Dado que el propósito inicial del director era rodar el film en Inglaterra, Argento inició un exhaustivo rastreo de escenarios posibles, siguiendo huellas de pintores prerrafaelitas, como Dante Gabriel Rossetti, William Morris y E. Burne-Jones. La película, sin embargo, se acabó rodando en Nueva York y Roma, muy especialmente en el barrio de Coppédé de la ciudad italiana. El *casting* previsto contaba con el protagonismo de James Woods, pero éste dejó plantado el proyecto para ir a rodar «El campo de cebollas» de Harold Becker. Le sustituyó Leigh McCloskey, al que se unieron Irene Miracle «*La elegí porque era una buceadora fenomenal e iba a la perfección para la secuencia de la casa inundada. Nunca había visto una actriz que supiera desenvolverse tan bien bajo el agua. ¡Extraordinaria!*»), y los reincidentes Gabriele Lavia —el Carlo de «Rojo oscuro»— Alida Valli —la pérfida *miss* Tanner de «Suspiria»— y Daria Nicolodi. El conjunto se completó con el veterano Feodor Chaliapin y con Sacha Pitoeff, el enigmático M de «El año pasado en Marienbad». Para el peculiar tratamiento fotográfico, Argento aceptó la recomendación de Luciano Tovoli, y contrató a Romano Albani. La labor escenográfica continuó a manos de Giuseppe Bassan que se esmeró en el diseño de unos muy *sui generis* interiores «art decó». Decisiva fue también la colaboración de Mario Bava en el apartado de efectos especiales, tanto para el incendio final, como para la espectacular aparición de la Muerte, que resolvió mediante un complejo juego de espejos. Keith Emerson, del mítico trío Emerson, Lake & Palmer compuso, finalmente, una banda sonora que se inspiraba en los «Carmina Burana».



El barrio de Coppedé sirve de fastuoso escenario a la operística «Inferno».

Sinopsis

La joven Rose Elliot (Irene Miracle) indaga sobre su casa neoyorquina, a partir de una raro volumen escrito por un arquitecto, Varelli. El libro hace mención a las Tres Madres —*Mater Tenebrarum*, *Mater Suspiriorum*, *Mater Lacrimarum*—, tres perversas mujeres que dirigen el mundo desde tres casas que dicho arquitecto construyó en distintas ciudades: Nueva York, Roma y Friburgo. El texto revela una serie de claves para resolver el hermetismo que las envuelve: el olor pestilente que anuncia la proximidad de sus moradas es la primera clave, «la segunda clave está oculta en el sótano», «la tercera clave esta bajo la suela de tus zapatos»... Rose envía una carta a su hermano, que vive en Roma, para contarle sus extrañas pesquisas. Después, visita al misterioso anticuario Kazanian (Sacha Pitocff), que es quien le ha proporcionado el libro. De vuelta, una trampilla en el suelo le llama la atención y recuerda la segunda clave que menciona el texto. Rose se adentra en un subsuelo lleno de agua, donde pierde las llaves de su casa. Se sumerge entonces en el pozo, y descubre una vivienda que guarda todavía el mobiliario y su decoración barroca. En uno de los cuadros que cuelgan de la pared aparece el nombre *Mater Tenebrarum*. Rose se hace con la llave, pero, al ir a emerger, se topa con un cadáver putrefacto que le complica el retorno. Una vez fuera, corre hacia su casa sin percatarse de que alguien la observa. En un aula de la universidad de Roma, Mark Elliot (Leigh Me Closkey) asiste a una clase de música centrada en el «Va pensiero» de Verdi. Sobre la mesa está la carta de su hermana todavía por abrir. Mark se siente atraído por una extraña joven (Anja Pieroni), que le susurra unas palabras

ininteligibles. Su actitud llama la atención de Sara (Eleonora Giorgi), amiga del joven norteamericano. Al finalizar la clase, Mark abandona el lugar ligeramente aturdido, y se olvida de la carta. Sara se hace cargo de ella. Durante el trayecto en taxi, Sara lee la carta y ordena al taxista cambiar de dirección. A medida que se aproximan al nuevo destino, Sara percibe un olor desagradable. Al descender del taxi se hace una pequeña herida en el dedo. Ya en la biblioteca, pide un ejemplar de «*El libro de las Tres Madres*» y toma la decisión de sustraerlo, no sin cierta inquietud, pues le ha parecido oír el susurro de su nombre entre las estanterías próximas. Aprovecha el momento del cierre y se dirige hacia la salida, pero se pierde en el dédalo de pasillos. En el sótano encuentra un laboratorio de alquimia y a su raro morador que, al ver el libro que lleva, intenta recuperarlo a cualquier precio. Sara deja el libro, y escapa. Temerosa de que algo pueda sucederle, busca la compañía de Carlo (Gabriele Lavia), un vecino de su apartamento. Llama a Mark y le ruega que venga de inmediato. La luz del apartamento empieza a fallar y Carlo se ofrece para arreglarlo. Al ir junto a él, Sara descubre con estupor que ha sido asesinado, suerte que ella misma no tarda en correr. Mark llega a la casa y se encuentra con el cadáver de su compañera. Al abandonar el lugar, ve a la misteriosa joven de la universidad, que lo observa desde un coche en marcha. Mark llama por teléfono a su hermana. Ésta le pide que se reúna con ella urgentemente, pero unas interferencias dan al traste con la conversación. Rose se siente en peligro y, tras cortarse con el pomo de la puerta, huye por los pasillos del edificio dejando la dudosa seguridad de su apartamento. La huida, sin embargo, no la lleva muy lejos: unas manos al otro lado de una ventana se apoderan de ella y la asesinan. Mark viaja hasta Nueva York. En el vestíbulo del edificio conoce a algunos de los excéntricos inquilinos: un anciano paralítico (Feodor Chaliapin), su enfermera (Verónica Lazar) y la portera encargada de la finca (Alida Valli). Mark sólo recibirá sincera ayuda de la Condesa Elise (Daria Nicolodi), una joven enfermiza que está bajo los cuidados de John, su mayordomo (Leopoldo Mastelloni). La condesa, amiga íntima de la desaparecida Rose, le habla de la obsesión que siente su hermana por el mito de las Tres Madres y su vinculación con el edificio. Al regresar a su apartamento, Elise se percata de que sus pies están manchados de sangre. Vuelve junto a Mark, y descubren en la moqueta el origen de ésta, que se prolonga por el pasillo hasta una puerta. Mark sigue las manchas, mientras Elise le aguarda en el pasillo. El joven se interna por un intrincado espacio lleno de pasillos y escaleras. Al abrir uno de los conductos de aire se siente mareado y pierde el sentido. Una figura encapuchada se le acerca. Mientras, una Elise angustiada corre en busca de Mark. A través de una de las cristaleras, el encapuchado que arrastra el cuerpo del joven la descubre. La condesa intenta escapar, pero las puertas se cierran misteriosamente, trazándole un único camino. En una de las habitaciones vacías es atacada por voraces gatos y rematada a cuchillo por el siniestro encapuchado. Mark llega, malherido, hasta el vestíbulo del edificio. La portera y algunos inquilinos le observan con frialdad. Vuelve en sí en el apartamento de Rose.

Kazanian y Mark dialogan. El anticuario le avanza la noticia del eclipse que va a tener lugar durante la noche. Durante el mismo. Kazanian aprovecha para deshacerse de los gatos que tanto le incordian. Pero ratas de las cloacas —ayudadas circunstancialmente por un individuo— acaban con él. Carol, la encargada de la finca, y John, el mayordomo, mueren en extrañas circunstancias: a John le arrancan los ojos y Carol perece por ignición. El fuego que prende en Carol se extiende, segundo a segundo, por el lugar. Paralelamente, Mark da con la última clave —«... bajo la suela de tus zapatos»—, con lo que abre un boquete en el suelo que lo conduce por diversas galerías que desembocan en el alma del edificio. Allí se encuentra con el anciano inválido, que no es otro que Varelli, al que se enfrenta en defensa propia. Agonizante, el viejo arquitecto se confiesa esclavo de las madres, advirtiéndole de la crueldad sin límites de *Mater Tenebrarum*, anfitriona de la casa. El último resorte del enigma descansa en la enfermera que, desde el interior de un gran espejo, se descubre como la Muerte. El fuego salva la situación, y Mark escapa del agonizante edificio que perece con sus oscuros secretos.



¡Los ojos como platos!

Las tres claves de «Inferno»

La matriz fundadora de la incompleta trilogía de las tres Madres descansa en un texto de Thomas de Quincey titulado «*Levana and Our Ladies of Sorrow*», que formaba parte de «*Suspiria De Profundis*» una continuación de «*Confesiones de un inglés comedor de opio*», su obra más famosa. El ensayista inglés, amigo del gran poeta romántico William Wordsworth, trazaba en dicho capítulo una somera y orfebrerista

descripción de la enigmática tríada de hermanas, a las que bautizaba con los perturbadores nombres de *Mater Lacrimarum*, *Mater Suspiriorum* y *Mater Tenebrarum*. Con ellas. Argento construyó el imaginario maligno que le valió de pasaporte para adentrarse en el ámbito de lo fantástico. De él nos da sucinta cuenta la voz en *off* del arquitecto Varelli, que documenta la curiosidad de Rose Elliot, la protagonista inicial del film, y que la orienta en los arcanos del enigmático edificio en el que vive y por el que se obsesiona:

«No sé el precio que tendrá que pagar por romper lo que nosotros los alquimistas llamamos silentium. Las experiencias de nuestros colegas deberían prevenirnos para no trastornar a los profanos. Yo, Varelli, arquitecto que vive en Londres, conocí a las Tres Madres, y diseñé y construí para ellas tres viviendas, una en Roma, otra en Nueva York, y la tercera en Friburgo. No descubrí, hasta que era demasiado tarde, que desde esos tres lugares las Tres Madres dirigen el mundo a través del dolor, las lágrimas y las tinieblas. Mater Suspiriorum, la madre de los suspiros, la más vieja, vive en Friburgo; Mater Lacrimarum, madre de las lágrimas, la más bella de las hermanas, lleva la dirección desde Roma; Mater Tenebrarum, la madre de las tinieblas, la más joven y cruel de las tres, controla Nueva York. Y yo construí sus horribles casas, depósitos de asquerosos secretos. Esas así llamadas madres son, en realidad, perversas madrastras, incapaces de crear vida, infames hermanas engendradas en el Infierno. Los hombres se equivocaron al darles a esas criaturas un nombre tan sencillo y terrorífico. En efecto, ellas fueron tres hermanas al mismo tiempo que madres, igual que hay tres Musas, tres Gracias, tres Parcas y tres Furias. La tierra sobre la que las tres casas han sido construidas se convertirá con el tiempo en algo muerto y portador de plagas; y en la zona de su alrededor olerá terriblemente. Ésa es la primera clave para descubrir el secreto, la primera y la más importante de las claves. La segunda clave del secreto venenoso de las tres hermanas está oculto en el sótano. Allí se encuentra el retrato y el nombre de la hermana que vive en la casa. Ésa es la ubicación de la segunda clave. La tercera clave está en la suela de tus zapatos. Ahí está la tercera clave».

La imagen de un abrecartas y un llavero nos adentran en el tejido onírico de «Inferno». Dos objetos que, por una vez, no pertenecen a la colección privada de ningún sádico. Ambos reposan sobre la mesa de estudio de Rose Elliot, a la espera de que la trama delirante del film los reclame. El llavero motivará el descenso acuático de la protagonista y será el causante indirecto del hallazgo de la segunda clave; y el abrecartas permitirá arrancar a Mark las tablas del piso y acceder a la tercera clave que proclama el texto de Varelli.



Las manos de Dario Argento, maquilladas para la ocasión.

Cadáveres exquisitos

La estructura de «Inferno» recuerda en cierta medida aquellos Films ingleses, preferentemente de la Amicus, en los que diferentes personajes desarrollaban distintas historias, pero todas determinadas por un mismo decorado, que actuaba de catalizador y de verdugo. El interior del edificio protagonista aísla a sus moradores de la rugiente y bulliciosa Nueva York. Están fuera del tiempo, sometidos a una disciplina de lo irracional que les da un aire anacrónico que influye en su ambivalente aureola entre grotesca y fantasmagórica. En este sentido. Rose Elliot y Mark serían como intrusos en medio de este magma surrealista.

—Sara y Rose. El film se organiza a partir de una sucesión de bloques que defienden su independencia, y al mismo tiempo se integran en el engranaje narrativo general del film. Todos ellos acaban con la muerte de algún personaje. Los itinerarios paralelos, aunque complementarios, de Rose Elliot en Nueva York y Sara en Roma compondrían el primer bloque. Las similitud en las pruebas que deben afrontar apoyaría esta idea. El agua —y la noche, por supuesto— es el elemento a través del cual entran en contacto con la morada de las Madres: Rose sumergiéndose en la habitación inundada, y Sara empapándose en medio de una tormenta que se diría rescatada —taxista incluido— de «Suspiria». Tanto el edificio de Nueva York como la biblioteca romana detentan un mismo número, el 49, y un olor nauseabundo les precede. Hay una predilección por un desplazamiento físico siempre en constante

descenso. El miedo y el desaliño acompañan a ambas heroínas cuando cruzan el *hall* de sus respectivos edificios, en dos secuencias de trazado casi análogo. Ambas sufren una pequeña herida que sangra (Sara al bajar del taxi y Rose al cortarse con el pomo de la puerta), y dos objetos de cristal se rompen poco antes de ser asesinadas. Un lagarto comiéndose una mariposa anuncia la muerte de Sara, y Rose tropieza con un par de lagartos disecados poco antes de ser asesinada. Finalmente, destaca el encuentro de las dos mujeres con sendos cadáveres, uno ya putrefacto, entre las aguas amnióticas de los dominios de *Mater Tenebrarum* en Nueva York, y el otro, todavía caliente, en el cuarto de los fusibles del apartamento romano de Sara. La secuencia del asesinato de Sara es un ejemplo locuaz del mejor cine de Argento. La joven, después de las angustias pasadas en la sede de *Mater Lacrimarum*, pide ayuda a un circunstancial vecino. Antes de que la pareja acceda al apartamento de Sara, se nos muestra un plano de su interior: un largo pasillo que repercute en el cultivo de la inquietud. Argento subraya la endeblez de la alianza entre Sara y su vecino, aislándolos con la planificación: cada uno observa al otro desde su hermético plano. Sara pone en el tocadiscos el «*Va pensiero*» de Verdi que habíamos oído ya durante la clase de música. Hay un plano bellísimo de Sara mirando fuera de campo al que le siguen tres planos de aproximación a la luna llena coincidiendo con el crescendo musical. La luna está vinculada simbólicamente a la muerte, a lo acuático y a la feminidad: tres planos consecutivos de ella como tres son el número de Madres malditas. El cortejo fatídico está en marcha: el plano de un lagarto devorando una mariposa (qué mejor símil para el destino que aguarda a la joven), el plano de unas manos enguantadas en perversa sesión de papiroflexia y un enigmático plano de una desconocida que se ahorca (*Mater Tenebrarum*, documentaba De Quincey en «*Levana and Our Ladies Of Sorrow*», es la instigadora de los suicidios). Un inesperado bajón en la luz va a enviar a Carlo, el vecino complaciente, a la habitación de los fusibles. Para ello se dispone a entrar en el pasillo: la cámara parece que va a acompañarle. Sin embargo, Argento corta a un plano de Sara preocupada. La voz en *off* de Carlo la tranquiliza. Un nuevo corte nos lleva a uno de los movimientos de cámara más enigmáticos del cine del autor de «*Rojos oscuros*»: un lento *travelling* que recorre el pasillo en dirección a la habitación de los fusibles ¿Qué hay detrás de ese plano? ¿Es la mirada de Carlo? Y si es así, ¿por qué Argento no nos muestra el contraplano? La ambigüedad invita al miedo. Sea lo que sea, es difícil no reprimir un escalofrío. Sara acude en pos de Carlo, al que aún podemos oír en *off*. De la oscuridad, sin embargo, surge su rostro desencajado: un cuchillo atraviesa su cuello. En su agonía, se aterra a la aterrorizada Sara. Verdi llena el último resquicio sonoro de la secuencia («*El “Va pensiero” verdiano —dice Argento— se inicia en el auditorio para proseguir después en el apartamento donde se producirá el crimen. He utilizado el fragmento en dos contextos diferentes porque quería mostrar como todo cambia según la situación, en el primer momento el “Va pensiero” es un hermosísima composición, en el siguiente es la música de la muerte*»). La mano

enguantada del ejecutor arranca el cuchillo del cuello de Carlo y lo clava en la espalda de Sara: la fisicidad del crimen es insoportablemente contagiosa. La mano enguantada cierra la puerta de la habitación en un gesto que explícita el final de la secuencia —y del «*Va pensiero*»— y convoca un elipsis perfecta: Mark sale del ascensor y entra en el apartamento de Sara para descubrir su cadáver. El acoso y derribo de Rose conjuga de nuevo algunos de los recursos expresivos que mejor esgrime el cineasta. La suerte que corre la joven posee, como hemos dicho, evidentes analogías rituales con respecto a Sara: el agua, la herida con sangre, el objeto de cristal que se rompe y la perturbadora imagen de un reptil. Rose abandona la dudosa seguridad del apartamento para *perdersse* en una sensual escenografía de definición abstracta y teatral sometida a la frialdad de unos azules en litigio pictórico con la intensidad encendida de los rojos. La profundidad de campo, que permite la prolongación del espacio hacia dentro, se combina con la movilidad de la cámara, que recrea la persecución antes que el seguimiento. Esa cámara franquea la cortina transparente para *perseguir* a la atemorizada Rose y la acompaña hasta que sale de campo por la derecha para, seguidamente, girar sobre sí misma y encuadrarnos la cortina que abría el plano con una sombra amenazante filtrándose a través de ella. El desenlace posee la crueldad visual de corte preciso que a estas alturas es ya marca de fábrica: el vacío de una ventana y medio cristal que actúa como afilada guillotina. Argento recurre al contraste de colores: al encuadre en rojo del cristal que desciende implacable le opone el encuadre de la carne en azul de la víctima. Un *dripping* de sangre chocando contra la pared explícita con elocuencia el destino final de Rose. La desolación del fundido en negro nos aleja del instante y del lugar.



—La condesa Elise. El segundo bloque correspondería a la llegada de Mark a Nueva York, y su relación con la condesa Elise, y se prolongaría hasta el asesinato de ésta. En dicho tramo, Argento empeña parte de sus energías en insuflar vida orgánica a la construcción neogótica. Mientras Elise le habla de las Tres Madres, la cámara inicia un lento movimiento de aproximación a una rejilla que engulle y transporta sus imprudentes palabras hasta el núcleo del edificio. Más tarde, esa misma arquitectura bloqueará las cerraduras e impondrá un trayecto a la condesa que concluirá con su muerte. Los moradores de la casa tienen algo de figuras grotescas fuera del tiempo, figuras que solo pueden tener existencia en el ámbito que las cobija, fantasmas ajenos a la gran urbe neoyorquina que la casa intenta alejar de su realidad, descontextualizados náufragos que alguna vez tuvieron un asidero seguro en novelas y películas policíacas de los que son proyección: el ama de llaves, la frágil y enfermiza esposa rica, el mayordomo, el inválido. Mark es un intruso que viene del exterior y que lleva el *exterior* consigo como una marca que lo diferencia, de ahí la incomodidad que se establece al contactar con la excéntrica tribu. El joven musicólogo encuentra, sin embargo, un aliado en Elise. La breve historia que Argento levanta en torno al personaje no pasa desapercibida. La enfermedad nerviosa, la perpetua soledad que la circunda, el inquietante mayordomo que la atiende — atención a la mirada fuera de campo de éste en dirección a un punto que no nos es desvelado— enhebran una atmósfera mórbida, al estilo de Bava y Freda, confeccionada en el crisol del *extrañamiento*, en la que priva la angulación en picado —el plano del mayordomo preparando el baño posee algo que escapa a la mera acción que se está llevando a cabo— y, por encima de todo, el silencio. Ese silencio que vuelve a imponerse después de la muerte de Elise: Mark, ignorante de la suerte que ha corrido, llama a la puerta de su apartamento. Un corte directo nos lleva al interior del mismo: la cámara se desliza —en el más absoluto silencio— hasta encuadrar al mayordomo expectante, del que fluye un quietismo que aterra de veras. La muerte de Elise sigue las constantes habituales de Argento, que tienen en la dialéctica entre espacio y figura su mejor representación. Escaleras, pasillos, cortinas, ventanas y el arropamiento colorístico son accidentes conocidos del paisaje, a los que debe unirse la fuerza del sentimiento de soledad, aspecto que volvería a conectar con las representaciones pictóricas de Hopper. Por otra parte, la Eloise debatiéndose contra los gatos mientras vemos al detalle sus bocas mordiéndola, posee algunos rasgos que incitan a pensar en su posible influencia para la futura concepción del segmento de los gatos reviviendo a la defenestrada Michelle Pfeiffer en el film de Tim Burton «Batman vuelve» («Batman Returns», 1994).

—Kazanian. Los dos siguientes bloques están formados por las historias de Kazanian, el anticuario tullido, por un lado, y por John y Carol (el criado de la condesa y la portera de la finca) por el otro. A priori, la ubicación de Kazanian en «Inferno» se intuye como un acto reflejo del pianista ciego de «Suspiria». Sin embargo, Argento diseña para el anticuario una mini trama de tono a lo Poe que consolida al personaje por encima de su espectacular muerte. Encerrado en su claustrofóbica tienda, Kazanian es un solitario, un marginado, hosco con quienes le rodean y con un odio visceral por los gatos que invaden su hogar. El anticuario tullido protagoniza una de las *sequenze lunghe* más inolvidables del cine de Dario Argento. Una acción miserable va a convertirse en una gran aria de muerte: Kazanian aprovecha la noche del eclipse para deshacerse de sus odiados intrusos felinos. El impresionante escenario con los rascacielos y la luna, que sirve de fondo operístico y pictórico, contrasta con la naturaleza a ras de suelo, de aguas infectas, desperdicios y ratas. Kazanian se interna imprudentemente en la laguna fecal en busca de la profundidad idónea para ahogar a los gatos. Argento describe minuciosamente el dificultoso avance del anticuario, modelando para la secuencia un tempo lento sobre el cual se va manifestando un sostenido desasosiego. Muertos los gatos, Kazanian pierde el equilibrio y cae al agua. El eclipse y el teclado de Keith Emerson se unen para dar comienzo a la inapelable justicia poética de la Madres: la mano del hombre pugna por un apoyo y revienta una caja de cartón podrido llena de ratas. El eclipse parece obrar sobre los roedores, que enloquecen y se lanzan sobre la indefensa víctima. Las ratas se multiplican atterradoramente en los encuadres. Los gritos de Kazanian llegan hasta la camioneta de un vendedor ambulante de *hot dogs* que corre en su ayuda. O, al menos, eso es lo que pensamos. Argento prescinde del rostro del recién llegado, y le convierte en un pariente urbano del Leatherface de «La matanza de Texas», que le inflige al pobre Kazanian una expeditiva misericordia con un cuchillo de carnicero.



—John y Carol. Su relación nos remite a los melodramas criminales de Mario Bava y Riccardo Freda, de quienes el film toma prestados la atmósfera malsana y los interiores con prodigalidad en cortinajes, cuadros y espejos, que acogen la vida de estos personajes. Poco hay que decir respecto a sus dos muertes casi elípticas, excepto que conjuran nuevamente elementos neurálgicos en el cine de Argento: la oscuridad (o las cuencas vacías de los ojos de John) y el fuego (o el cuerpo abrasado de la mujer).

—La muerte en el espejo. El último bloque es similar al de «Suspiria». Allí, Suzy Banyon dejaba a un lado su pasividad y se aventuraba hacia el vientre del monstruo. Mark actúa de la misma manera. Una imagen del joven superpuesta a otra del mar le vincula al motivo del agua, y le alinea con la estela de Rose y de Sara. El número tres se revela imprescindible para alcanzar el definitivo arcano: en «Suspiria» se necesitaba también un relevo de tres (Pat, Sara y Suzy) para llegar hasta Helena Marcos. Sam Dalmas cruzaba una pequeña puerta que le conducía hasta la galería de arte donde le aguardaba la letal Monica Ranieri en «El pájaro de las plumas de cristal». Argento reinterpreta aquí la secuencia en clave fantástica: Mark franquea el umbral —la composición de los encuadres es semejante— y llega hasta la gran sala de la pérfida Mater Tenebrarum. El tema del espejo unido a la madre terrible aparecía por vez primera en «Rojo oscuro»: el reflejo de Marta en el espejo proclamaba ya el advenimiento del dominio de las Tres Madres. En «Suspiria», Suzy descubría la entrada secreta en una imagen especular. Ahora un espejo se interpone entre el héroe y su adversario: un espejo que se quiebra para mostrar a la Muerte. Tiziano Sciavi debió tener presente este bellissimo instante a la hora de imaginar los reiterados encuentros con la Muerte que protagoniza su carismático detective de cómic Dylan Dog. La secuencia final, con el interior de la casa envuelta en llamas, nos muestra a Mark reflejado en varios espejos que estallan a su paso, sugiriendo quizás la posibilidad de que el personaje esté escapando a través de ellos para volver a esa normalidad representada por la calle inesperadamente llena de camiones de bomberos, que intentan sofocar el fuego de «Inferno».

Dos años después de «Inferno», y tras trabajar en un guión sobre vagabundos neoyorquinos que prometía ser tan terrorífico que amedrentó a su productor Dino de Laurentis («*Trataba del hambre, la pobreza, la desesperación, enormes banquetes canibalísticos donde la gente era descuartizada y devorada*»), Dario Argento regresó al *giallo* con «Tenebrae», dejando aparcado su esperado proyecto de cerrar la trilogía fantástica de Las Tres Madres. La idea de base para «Tenebrae» nació del molesto

acoso al que Argento fue sometido por parte de un insistente admirador, durante su estancia en Los Ángeles. Cabe intuir, también, que la memoria cinéfila de Argento retrocediera hacia uno de los últimos *films* de su admirado Fritz Lang, «Más allá de la duda». Si, en esa película maestra, Dana Andrews se prestaba a interpretar como protagonista una ficción criminal de la que resultaba finalmente ser culpable, también «Tenebrae» recurre a la conversión sorprendente del héroe de su film en asesino. Para el papel protagonista, el cineasta pensó en Christopher Walken, pero fue finalmente Anthony Franciosa el elegido para caracterizar a Peter Neal, el escritor de novelas policíacas que esconde bajo su *citarme* intelectual las tinieblas que dan título al film. A Franciosa se unieron Giuliano Gemina, Daria Nicolodi y, de forma no poco autoconsciente, el veterano



Colgado por el cine.

TENEBRAE

— 1982 —

John Saxon, protagonista del que bien puede ser considerado el primer *giallo* de la historia, «La muchacha que sabía demasiado» de Mario Bava. Para la fotografía. Argento contó con Luciano Tovoli, artífice del deslumbrante cromatismo de «Suspiria», aunque, esta vez, el cineasta buscaba una textura situada a las antípodas de aquella.

«Los homicidios que suceden de noche los he iluminado como a pleno sol — explicó Argento a raíz del estreno— porque quería subrayar que las tinieblas también se manifiestan a la luz del día».

Sinopsis

La llegada a Roma del escritor norteamericano de novelas policíacas Peter Neal (Anthony Franciosa) coincide con el asesinato de una delincuente de poca monta (Anja Pieroni). El asesino ha seguido el método descrito en el último libro de Neal. En el aeropuerto romano. Neal es recibido por su agente Bullmer (John Saxon). Durante la rueda de prensa, el novelista se enfrenta a las agresivas preguntas de una antigua amiga periodista. Tilde (Mirella D'Angelo). A la salida del aeropuerto les espera Anne (Daria Nicolodi), secretaria personal y amiga íntima del escritor, y Gianni (Christiano Borromeo), ayudante de Bullmer. Una vez en su apartamento, Neal se encuentra con el detective Giermani (Giuliano Gemma) y la inspectora

Altieri (Carola Stagnaro), que le informan del reciente asesinato. El policía le entrega un anónimo que ha encontrado debajo de su puerta y que reproduce una frase de su novela. Unas imágenes ilustran lo que puede ser un traumático recuerdo: una hermosa joven (Eva Robins) pasea por la playa en compañía de un grupo de admiradores. Uno de ellos, al ser rechazado por ella, la abofetea y huye. El grupo le persigue hasta alcanzarle y la muchacha le golpea brutalmente y le introduce el tacón de su zapato rojo en la boca. Durante la noche, Tilde y su amante son asesinadas en la casa que comparten. Neal reconoce a Jane (Verónica Lario), su mujer, a la que creía en Nueva York, espiándole por los alrededores. Más tarde, se entrevista con el periodista televisivo Christiano Berti (John Steiner), que se refiere a «*la perversidad humana*» de sus novelas. Maria (Lara Wendel), hija del recepcionista de los apartamentos en que Neal se aloja, es asesinada. Un nuevo anónimo amenaza directamente al escritor, que decide investigar por su cuenta. Las sospechas le llevan hasta el estrambótico periodista televisivo. Por la noche, y en compañía de Gianni, entra en la casa de Christiano. Gianni y Neal se separan. El primero ve morir a Christiano de un contundente hachazo. Gianni corre en busca de Neal, al que ayuda a recobrar el sentido. Gianni está impresionado por lo que ha visto, pero confiesa al escritor la inquietud que le provoca un detalle que no puede recordar. Nuevas imágenes de un *flashback* interrumpen el relato. La muchacha de la playa pasea con un acompañante (Michele Soavi). Alguien les observa. La joven se queda unos instantes sola. El observador se aproxima a ella, la apuñala y se apodera de sus zapatos rojos. Neal acude a la agencia de Bullmer y le anuncia su intención de dejar Roma. Una vez solo. Bullmer deja entrar a Jane: ambos se funden en un apasionado beso y se citan para más tarde. Jane recibe en su apartamento unos zapatos rojos, que cree que son un regalo de Bullmer. Este aguarda la llegada de Jane en una plaza pública, pero alguien lo apuñala. Neal se despide de Anne y Gianni. Éste anuncia su intención de regresar a casa de Christiano para recordar el detalle que le obsesiona. Una vez en el lugar, el joven da con la pieza que permite reconstruir lo sucedido: Christiano, un momento antes de morir, se confesó autor de las muertes. Nada de ello explica la muerte de Christiano, pero mientras Gianni se interroga por el nuevo misterio, alguien lo estrangula. El mismo asesino entra en el apartamento de Jane y la mata a golpes de hacha. La figura se hace visible: es el propio Peter Neal, que no duda en matar a un nuevo visitante, la inspectora Altieri. El detective Giermani y Anne detienen a Neal: éste confiesa su plan, consistente en aprovechar la cadena de asesinatos abierta por Christiano para incluir en ella su venganza personal contra Bullmer y Jane, que estaban manteniendo una relación amorosa a sus espaldas. Neal, después de confesar, se corta el cuello con una navaja de afeitar. Giermani y Anne regresan al coche. El policía revela que Neal fue, en su adolescencia, acusado de matar a una joven, pero se le absolvió por falta de pruebas. Una intuición hace que el detective regrese junto a los cadáveres. El cuerpo de Neal ha desaparecido: la navaja utilizada para el suicidio resulta ser falsa. El policía cae abatido por el hacha que empuña el escritor. Anne

corre a la casa y Neal se dispone a asesinarla, pero la oportuna caída de una escultura de hierro acaba finalmente con el criminal.



La que fuera Mater Lacrimarum, recibe su justo castigo en «Tenebrae».

La muerte en la escritura

«Tenebrae» se inicia de forma similar a «Inferno»: la lectura de las primeras frases de un libro. Aunque la temática de los textos ha cambiado (de la alquimia y sus arcanos hemos pasado al universo popular del *best-seller* policíaco), la pauta rectora es similar: rasgar el primer velo de un enigma.

«El impulso se había convertido en irresistible. Sólo existía una respuesta a la furia que le torturaba. Y así cometió su primer asesinato. Había roto el tabú más hondamente arraigado, y no encontró ninguna culpa, ni ansiedad, ni miedo, sino libertad. Cada humillación que se interponía en su camino podía ser apartada con el simple acto de la aniquilación: el asesinato».

La lectura, oficiada ritualmente por unas manos enguantadas, culmina con la quema simbólica del ejemplar. La siguiente secuencia parece nacer de sus llamas: un solitario Peter Neal atraviesa en bicicleta un puente, un puente que le aleja de alguna parte familiar y le lleva hasta un territorio de signo liminal, mágico, fuera del tiempo. Un movimiento habitual en el cine de Argento. El cineasta elige para la ocasión el barrio romano de Eur, un satélite residencial de la época de Mussolini que Argento no vacila en definir como «una especie de ciudad futurista, imaginaria, que no existe».

Peter Neal aterriza en esta Roma encantada para protagonizar un viaje simbólico al universo de sus libros, y acceder al corazón de las tinieblas que palpita en su reverso. No en vano, el cineasta define el film como «*un rito ancestral donde uno se sacrifica a sí mismo, siendo crucificada su parte oscura al final de la ceremonia*». Sobre esta tierra de nadie, de casas blancas, cuidadoso césped y perpetua luz solar, se instaura una realidad imposible, subordinada a la lógica de las novelas policíacas: un asesino mata siguiendo a pies juntillas las descripciones de la novela de Neal; Bullmer, el agente literario del escritor, lleva un sombrero salido de un nostálgico guardarropía *hard-boiled*; el policía encargado de la investigación, el capitán Giermani, se declara entusiasta del género y lector empedernido de Rex Stout, Mike Spillane, Ed Me Bain y del propio Peter Neal; paradójicamente, es incapaz de descubrir al asesino antes de la última página, circunstancia que influirá decisivamente en su muerte; Neal confiesa al joven Gianni su técnica novelística —«*Estas cosas siempre son aburridas, pero si dejas a un lado la parte aburrida, puedes obtener un best-seller*»— en pleno asalto a la casa del sospechoso Cristiano Berti —acción que les convierte en genuinos personajes de *pulp*—; Neal cita una frase de «El perro de Bakerville» («*Cuando se ha eliminado lo imposible, aquello que queda, por improbable que parezca, será la verdad*»), los asesinatos, organizados, como en «Rojo oscuro», en forma de *sequenza lunga*, encuentran un posible parangón en aquellos capítulos que, encabezados por el nombre de la víctima, caracterizaban la estructura de algunas novelas de William Irish. En las páginas de este *giallo* encarnado, Neal interpreta el papel de carismático escritor de historias de misterio reciclado a detective, mientras, en *off*, su parte oscura trama una despiadada intriga criminal sobre la cual pretende mantener el más absoluto control demiúrgico. Pero es Argento quien maneja los hilos y hace del film una arquitectura que, como la academia de baile de «Suspiria» y el edificio de apartamentos de «Inferno», atrapa al personaje y lo transforma. El cineasta juega con Neal, acosándolo con una cámara que finge ser la subjetividad de Cristiano Berti, su perverso fan, pero que, en realidad, oculta un vacío a la espera de ser ocupado por la parte oscura del escritor. Argento se divierte haciendo de Neal un personaje esquizofrénico que no duda en confesar a Giermani:

«Tengo la corazonada de que hay algo que se me escapa, una pieza que no encaja... Como si alguien que debiera estar muerto siguiera vivo, o alguien que debiera estar vivo ya estuviera muerto».

Un comentario sobre sí mismo que refleja el estado de transición surrealista al que está sometido en este país de las maravillas que Argento recrea en el barrio de Eur. Antes de volcarse al abismo, Neal se detiene en el umbral de la puerta de su apartamento y mira unos segundos hacia dentro, despidiéndose para siempre del impoluto escritor con *charme*. El personaje queda escindido entre el estereotipo que vemos en pantalla y su sombra, aquella que encabezaría el *flashback*,

y que Neal contendría vanamente con pastillas: una figura siniestra siempre fuera de campo que planearía los crímenes y asesinaría sin que su otra mitad se enterase de nada.



Nada que ver con las zapatillas rojas de Dorothy.

Cadáveres exquisitos

—Elsa. El primer asesinato viene precedido de una espera que intercala distintos motivos de tensión, que tienen como protagonista a una delincuente de poca monta (interpretada por Anja Pieroni, la que fuera Mater Lacrimarum en «Inferno»): el robo de un libro —‘Tenebrae’, de Peter Neal—, un plano subjetivo que la focaliza durante unos segundos, el incidente con el encargado de seguridad que la sorprende, el altercado con un impertinente vagabundo... Pero la auténtica inquietud se hace palpable a partir de la angulación en picado que recoge la entrada de la muchacha en su apartamento y se materializa con esa mano surgida de ninguna parte, que hace pensar por un momento en «Repulsión» de Polanski. Un montaje veloz y certero resuelve la secuencia. Mientras una de las manos sostiene la navaja de afeitar contra el cuello de Anja Pieroni, la otra arranca las páginas del libro de Neal y se las introduce en la boca. Los planos se suceden siguiendo un mecanismo que privilegia el detalle por encima del conjunto (ahora la navaja que desciende, ahora el ojo de la muchacha) hasta culminar con el plano de la bola de papel de la boca cayendo al suelo, como inapelable certificado de su muerte. Argento muestra la caída del cuerpo mediante tres planos sucesivos que congelan y suspenden el instante: el rostro de la

joven deslizándose fuera de campo / el cuerpo desplomándose visto desde el exterior a través de una cortina / el cuerpo en el suelo, víctima de los flashes fotográficos del asesino.

—**Tilde**. Como preludio al asesinato de la periodista y de su amante, la cámara se decanta por una inenarrable y desprejuiciado ejercicio de vuelo libre, de más de dos minutos y medio de duración, durante los cuales recorre ingravidamente los cuatro puntos cardinales de la fachada del edificio de las dos futuras víctimas. El movimiento prueba el talante de un cineasta siempre dispuesto a saltarse la ley, un maquinista *outsider* aquejado de un desmesurado amor por el cine, que comanda el más loco de los trenes eléctricos que jamás han circulado por la historia del Séptimo Arte. «Tenebrae», por supuesto, no sería la misma sin el trazo de esa cámara especial llamada Louma sobre el plano. En ese trazo cinematográfico se superponen una mirada demiúrgica y otra depredadora. Esta segunda mirada se diría excitada por el propio artilugio que la genera, y que trueca su voracidad escotofílica por pulsión criminal cuando las manos del asesino entran en campo: ojos y manos de un cineasta que anhela dejar sus huellas más allá de la pura dimensión tecnológica de su aventura cinematográfica. El asesinato de Tilde se vertebra a partir del desgarró que produce la navaja en la camiseta de la víctima, justo en el instante en que ésta se desnuda y la pasa por su cuello. Ese desgarró estimula la retórica del cuadro dentro del cuadro: vemos el rostro de la joven a través del agujero que la navaja deja en el vestido, y vemos, luego, al asesino, desde el punto de vista de Tilde, siempre a partir del agujero de la camiseta. La violencia que el criminal inflige a la mujer se traslada cinematográficamente a la mano: el encuadre la retiene y la aísla; sólo a través de ella y de sus movimientos crispados nos llega noticia del horror que acontece fuera de campo. El plano se enhebra con otro que muestra la rotura de un jarrón: de la mano que sintetiza el cuerpo pasamos al objeto cuya rotura conjura a la muerte.

—**Maria**. *Sequenza lunga* de diez minutos. Estamos en el cubil del asesino: el encuadre recoge la fotografía de una joven prostituta. A continuación, dos rápidos planos del sótano, y un tercero de una bombilla encendida que la mano del criminal apaga: acaba de designar a la próxima víctima. Sin embargo, al abandonar su macabro refugio, olvida las llaves en la cerradura. La importancia de esas llaves — repiqueteando en primer plano— va a centrar obsesivamente estos prolegómenos de la futura secuencia de asesinato. Justo en el momento en que va abordar a su próxima víctima, en un descampado, el asesino repara en la ausencia de las llaves: escuchamos el familiar repiqueteo de las mismas, antes de que Argento inserte de nuevo, casi musicalmente, dos primeros planos de las mismas, todavía colgando de la cerradura

del sótano. La decisión del criminal de volver al sótano, al percibir su olvido, es primordial para un azaroso cambio de víctima: del plano de la prostituta asediada pasamos por corte directo a un primer plano de Maria, la hija del recepcionista de los apartamentos donde vive Neal, que, debido a un cúmulo de circunstancias azarosas —una discusión con su novio la ha dejado sola en una calle donde, inesperadamente, es perseguida por un perro hasta ponerse a salvo de él en el dichoso sótano—, acabará siendo asesinada.

Ese extraño giro que toman los acontecimientos —una adolescente perseguida durante la noche por un perro, a través de un solitario paisaje, que encuentra refugio en una casa abandonada cuyo sótano esconde un terrible secreto— hace pensar nuevamente en los cuentos clásicos que inspiraron «Suspiria». A diferencia, sin embargo, del film anterior, la atmósfera carece ahora del menor pliegue expresionista. Basta comparar la huida a través del bosque de la primera víctima de «Suspiria» con la de Maria. En los dos casos se impone un *travelling* lateral, pero las noches pertenecen a distintas tesituras. Al caserón neogótico y colorístico se opone una casa de líneas claras, acogedora de una modernidad que actúa de exorcismo frente a cualquier sospecha de un posible Mal en su interior. Pero entre las paredes luminosas, abiertas, en perfecta comunión con un exterior de impecable césped y agua domesticada, Maria encuentra un personaje enfermizo, que Argento filma como una sombra viviente, sin otro rasgo visible que la navaja que empuña y que, al final, sustituye por un hacha, instrumento de lectura bárbara en contraposición a la racionalidad arquitectónica del lugar.



El erotismo del miedo.

—Bullmer. El agente literario que encarna John Saxon es asesinado en medio de

una plaza pública, a plena luz del día, rodeado de gente. La secuencia se constituye en antítesis rigurosa de aquella que mostraba la muerte del pianista ciego en «Suspiria», también en una plaza, pero de noche, en estricta soledad, y a consecuencia de inasibles fuerzas sobrenaturales. El cineasta italiano recurre en «Tenebrae» a una planificación que persigue, ante todo, la escala humana, para intensificar un clima de absoluta normalidad, del que nada malo puede esperarse. Hay, en Bullmer, algo del espíritu de Milton Arbogast, el detective que interpretaba Martin Balsam en «Psicosis», un halo de inocencia que hace posible aplicarle la misma sentencia de Truffaut: «*Il arrive comme une fleur... se faire cueillir*». Bullmer, sentado en un banco, mira a derecha e izquierda, motivando una sucesión de contraplanos que reflejan de manera realista aquello que le rodea: una pelea en la terraza de un bar, la discusión de una pareja, un niño jugando con una pelota. El método es semejante al utilizado en la secuencia del parque de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris». La rítmica combinación de plano/contraplano sienta el tiempo en la secuencia hasta llegar a una hipertrofia de la cotidianidad que la vuelve agresiva. Bullmer se levanta y alguien choca con él. La ausencia inicial de música deja paso a un tema desasosegante, que prepara el inminente crimen. Una sombra irrumpe sobre el rostro de Bullmer, que se muestra sorprendido al reconocer a su imprevisto acompañante y definitivamente perplejo ante el cuchillo que se clava en su vientre una y otra vez. El agente literario agoniza junto al banco con una gran mancha de sangre en la camisa.

De la muerte en flashback a la muerte de Jane

Argento estructura el *flashback* que remite al primer crimen juvenil de Neal en tres tiempos que interrumpen la narración, sembrándola de la ambigüedad que requiere todo buen *giallo*. Es una incógnita (¿A quién pertenecen esos recuerdos?) que actúa de comodín al poder señalar a cualquiera de los personajes del film. Al margen de lo sugerente de las imágenes, llama la atención el lugar que ocupan los distintos tiempos en la narración. El primero funciona como segmento desestabilizador que indica un sospechoso poseído por demonios: el *flashback* como máscara de la que pueden participar todos. El segundo es más significativo, y entronca con el pesimismo del que Argento siempre ha hecho gala a la hora de pronunciarse sobre la pareja. Después de la muerte de Christiano, Anne se queda a pasar la noche en el apartamento de Neal para atenderle de la pedrada que le ha dejado sin sentido. La profesionalidad y la amistad de la pareja se diluyen en un repentino e inevitable beso. Es, sin duda, el principio de algo, y Argento lo filma consciente de ello... para, a renglón seguido, hacerlo pedazos, al insertar el segundo tiempo del *flashback* y, una vez concluido

éste, volver al apartamento, ya pasada la noche, para mostrar a Anne sola en el sofá. Hemos pasado de la intimidad amorosa a un despertar que contagia el frío al que la relación está condenada. El pasado, la locura y el crimen implícitos en el *flashback* ocupan el espacio simbólico de la elipsis, interponiéndose entre las dos secuencias, robándoles la posibilidad del amor y del sexo. El tercer tiempo surge después del brutal asesinato de Jane, y cierra la estructura de la venganza antes de acceder a las últimas piezas: los zapatos rojos de la joven de la playa golpeando al acompañante rechazado / Jane recibiendo unos zapatos rojos / Bullmer asesinado, Jane luciendo los zapatos / Jane abatida a golpes de hacha / *flashback* con el asesinato de la joven, después desposeída de los zapatos rojos. Ese rojo se adivina como una encendida nota de color sobre el blanco dominante, una pincelada de pura abstracción plástica que va saltando de plano en plano, formando una especie de nota musical obsesiva que se mantiene a lo largo de todo el metraje.



Morirá a pleno sol.

Gianni

En la muerte de Gianni por estrangulamiento destaca el plano que muestra la mirada del joven focalizada desde el punto de vista del asesino. Unos ojos miran hacia otros ojos que no vemos. Es un instante de tensión extrema. Lo que ve Gianni es casi tan terrible como la muerte que se lo lleva. El espectador deberá, sin embargo, esperar todavía un recorrido de varias secuencias para encontrar cara a cara el contraplano que le muestre el rostro del asesino, aunque las sospechas sobre su identidad empiezan a gestar una imagen que está más allá del retrato de humo. Uno de los

variados alicientes de volver a «Tenebrae» es intentar, en un ejercicio de funambulismo inspirado en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris», reconstruir a través de los ojos del joven Gianni la expresión del rostro del que parte la mirada de Peter Neal. De esa imposibilidad y de su deseo nace uno de los alicientes alquímicos del cine Argento.

Los ojos de Peter Neal

Peter Neal es, al menos en apariencia, un personaje encantador, un escritor de novelas de terror víctima de un loco que convierte sus asesinatos de ficción en cadáveres auténticos. Detrás de Neal se extiende una larga tradición novelística y cinematográfica que ha hecho del oficio de escritor un protagonista de privilegio para las intrigas criminales. Argento practica una sangrienta deconstrucción de su escritor a través de la figura de Anthony Franciosa, una estrella norteamericana de buen ver, con un pasado cinematográfico y televisivo en el que ha encarnado a más héroes que villanos. Nos acomodamos a su estereotipo y al esquema argumental que trae consigo: un escritor metido a improvisado detective para esclarecer unos asesinatos. Ese espejismo empieza a desvanecerse a partir del momento en que Neal es golpeado por una piedra, sin que la narración fílmica se haga testimonio de ello. Es en este preciso instante en que los ojos de Neal empiezan a significar por encima de su apostura física. Hay una posterior mirada en Neal que nos sorprende, una mirada que se marca a hierro candente en el plano, y que es el primer eco del estigma canceroso que tensa su interior. Se produce al visitar el escritor el despacho de Bullmer para comunicarle que abandona el país: una llamada telefónica atrae la atención del editor, Neal se levanta y le mira antes de despedirse. Es un fragmento casi efímero en la navegación de la secuencia, que capta las tinieblas que se impacientan bajo su máscara. Antes de partir supuestamente para París, en la mencionada escena en que Neal abandona el apartamento de los días romanos después de cerrar la luz, se detiene justo en la puerta y mira hacia dentro. No sabemos bien lo que están buscando sus ojos, si un gesto de comunión con esa oscuridad que ya le posee o la nostalgia de Anne y de lo que pudiera haber sido. No vemos su rostro, sólo una silueta negra tomada en plano general.

El rostro de Peter Neal

En el último acto de «Tenebrae», ya en el vórtice de la *lost highway*, un Peter Neal fuera de sí arremete, hacha en mano, con lo que queda del *dramatis personae*, y, en una violenta *performance*, simula su propia muerte: A esa amalgama de gestos y actos de gusto hiperbólico se une la caída de las máscaras y el mirar de frente de los supervivientes. Es difícil describir la imagen patética —aunque no terminal— que ofrece Neal ante los ojos de Anne y del inspector Giermani. De la primitiva figura estereotipada del escritor sólo permanece un cuerpo empapado con la sangre de quienes ha asesinado. A este Neal enfermo solo le resta un acto acorde con su actual estado: exhibir su suicidio en primer plano con una navaja de afeitar. Pero Argento nos reserva la sorpresa de su resurrección: cuando, tras descubrir que el suicidio de Neal ha sido una farsa, Giermani se agacha para coger un pañuelo con las iniciales del escritor, aparece detrás suyo el auténtico rostro de Peter Neal, hueco de memoria y remordimientos, que abate el hacha sin el menor escrúpulo. Ese rostro tenebroso de Neal emergiendo, como una forma sagrada, detrás del capitán Giermani, permite a éste descubrir, demasiado tarde, la verdad que guarda la última página de la novela viviente de su autor favorito. Neal es ahora un Hyde por fin dispensado de su ingenuo papel heroico, que ya no vacila en levantar el hacha contra la mujer que ama. Pero esa parte oscura en estado puro, más allá del bien y del mal, es destruida por una oportuna escultura de metal que Dario Argento ha colocado ahí para recordar a su criatura que es él quien dirige el *giallo*, y quien escribe el epílogo que sigue a su última página.



Peter Neal se muestra expeditivo con los malos pensamientos de Christiano Berti.

PHENOMENA

— 1985 —

Un viaje a Suiza sirvió al cineasta para reponerse de las tenebrosas fatigas de su última incursión cinematográfica. Lejos de mantenerse ocioso, empezó a urdir el perfil de «Phenomena», en el que influyó decisivamente el entorno geográfico en que se encontraba. Esa comunión oportuna con el paisaje tendría consecuencias en la futura filmografía de Argento —«Opera», «La síndrome di Stendhal»—, donde la naturaleza empezó a ser incorporada como una necesidad expresiva, en contraste con la estudiada artificiosidad de sus arquitecturas interiores. El motor argumental del proyecto fue un reportaje periodístico que informaba de la práctica, en los Estados Unidos, de una técnica de identificación criminal basada en el uso de insectos. Interesado, el cineasta decidió ahondar en la materia:

«Estudí con detenimiento —explica Argento— el libro del profesor Leclerc “Entomología y medicina legal”; en él aprendí que en algunos casos se acude a un entomólogo para resolver cuestiones relacionadas con alguna muerte. Estudiando los insectos que se encuentran en el cuerpo se puede determinar la hora y las circunstancias del crimen».

Para el papel protagonista, Argento eligió a la debutante Jennifer Connelly, aconsejado por Leone, que la había utilizado para dar vida al personaje de Elizabeth McGovern niña en «Érase una vez en América». El éxito de la opción debía maravillar al mismísimo Jim Henson, que aprovecharía el influjo de «Phenomena» sobre la joven para hacerle interpretar un nuevo cuento de análoga dirección micriática: «Dentro del laberinto» (1986). Con todo, la película no sería la misma sin la presencia de un actor fetiche del primer cine de Carpenter, Donald Pleasence, en el

papel del entomólogo inválido que ayuda a la joven protagonista en su aventura iniciática.



El gran necrófago en acción

Sinopsis

Una turista danesa (Fiore Argento) queda aislada en medio de un paraje montañoso. La muchacha avista una solitaria casa en cuyo interior alguien se debate violentamente con unas cadenas que terminan por romperse. El enigmático personaje persigue a la joven hasta unas cataratas donde, después de apuñalarla a golpe de tijera, le corta la cabeza. El inspector Geiger (Patrick Bauchau) busca ayuda en el entomólogo inválido John MacGregor (Donald Pleasence), especialista en insectos necrófagos, para analizar los restos de una cabeza hallada en avanzado estado de descomposición. La pericia del científico permite calcular la fecha del crimen, que coincide con la primera de una serie de desapariciones que asolan el lugar. Jennifer Corvino (Jennifer Connelly), hija de un famoso actor norteamericano, llega al colegio Ricardo Wagner, un prestigioso internado femenino. Mrs. Bruckner (Daria Nicolodi), una de las principales profesoras, acompaña a la joven desde el aeropuerto. Durante el viaje. Jennifer manifiesta poseer un raro don de comunicación con los insectos. Sofia (Federica Mastroianni), compañera de habitación de la recién llegada, explica a ésta los rumores sobre un asesino de adolescentes que merodea por los alrededores. Por la noche, Jennifer entra en un estado de sonambulismo, sale de la habitación y es testigo del asesinato de una joven. Poco después, encuentra en su camino un chimpancé, que la conduce hasta la mansión de John MacGregor. El extraño poder de

Jennifer con los insectos llama rápidamente la atención del entomólogo, que le suplica que vuelva a visitarle. Los días en el internado no son fáciles para Jennifer, que se siente rechazada por sus compañeras. Sólo experimenta cierta complicidad con Sofía, pero ésta es asesinada. La noche del crimen, una luciérnaga sirve a Jennifer de guía hasta un guante lleno de larvas que el asesino ha perdido. La joven se acerca a la casa de MacGregor para mostrarle su hallazgo. Al día siguiente, ante las constantes humillaciones de sus compañeras, Jennifer provoca una demostración de poder absoluto, atrayendo miles de insectos que envuelven por completo el exterior de la escuela. La joven escapa del cerco médico al que es inmediatamente sometida y se refugia en la casa de su amigo entomólogo. MacGregor idea un plan para detectar al asesino: la joven debe seguir el vuelo de un insecto que vive exclusivamente de cuerpos muertos, *el gran necrófago*. Éste, al recibir el olor que produce la putrefacción, la conducirá sin demora hasta el lugar en el que se encuentran los cadáveres de las víctimas. La búsqueda se inicia en el lugar en que desapareció la turista danesa. Desde allí, Jennifer sigue el vuelo de la mosca necrófaga hasta la casa solitaria donde se cometió el primer crimen. Sorprendida por el agente inmobiliario de la finca, la joven se da a la fuga. Antes de que Jennifer pueda comunicarle el resultado de su aventura, MacGregor es asesinado. El chimpancé persigue al criminal con auténtica rabia, pero éste consigue escapar. Jennifer decide regresar a su país. Ante la imposibilidad de tomar un vuelo aquella misma noche, acepta el ofrecimiento de Mrs. Bruckner de dormir en la mansión de ésta. Allí, la joven descubre que el hijo de la profesora es el responsable de los crímenes, cometidos bajo la complicidad de su protectora madre. Después de una terrorífica huida por los interiores laberínticos de la mansión, Jennifer se enfrenta al hijo monstruoso, que la persigue hasta un lago, donde cientos de insectos acuden milagrosamente en ayuda de la joven. En la orilla, una Jennifer exhausta ve aparecer un coche. Es Morris, un enviado de su padre, que acude en su ayuda. La aparición de Mrs. Bruckner, todavía viva, da un nuevo giro a los acontecimientos: corta la cabeza del recién llegado con una plancha de metal y se dispone a hacer lo mismo con Jennifer. La providencial aparición del chimpancé de MacGregor que, armado con una navaja de afeitar, venga la muerte de su amo, salva la vida a la joven. El chimpancé y Jennifer se abrazan.

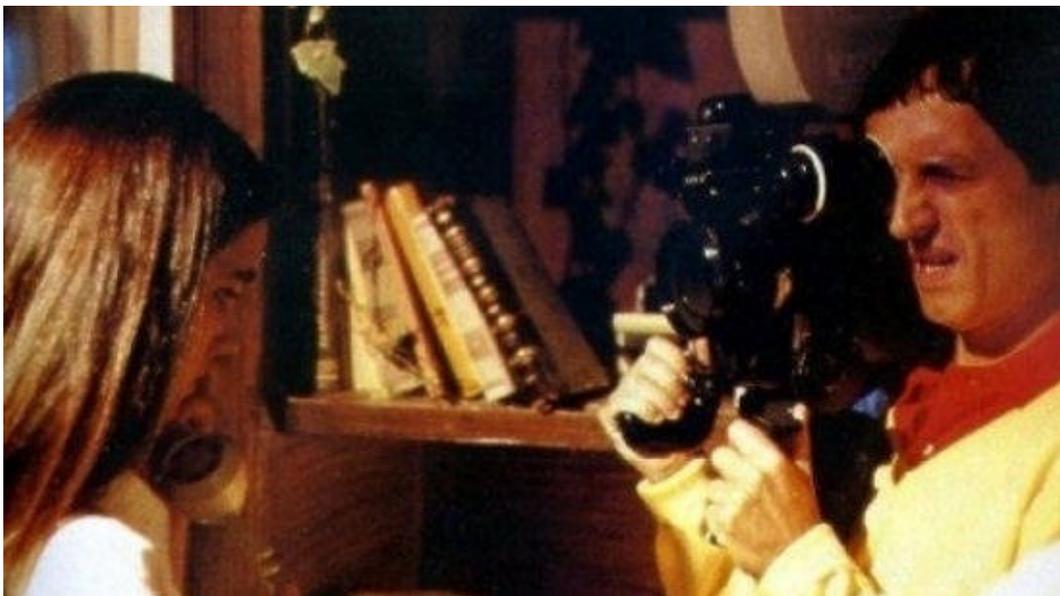


El inspector Geiger prisionero en los siniestros sótanos de Mrs. Bruckner.

Misterioso asesinato en Suiza

Difícilmente podíamos imaginar que la densidad claustrofóbica en blanco y rojo con que se cerraba la anterior película de Argento nos llevaría al impresionante paisaje en verde intenso de las primeras imágenes de «Phenomena». Sin embargo, y al margen de la disparidad de espacios y de geografías de ambos films, la consigna fotográfica dominante en «Phenomena» parte de las coordenadas apuntadas en «Tenebrae» por Luciano Tovoli. En «Phenomena» se impone una análoga sujeción al naturalismo circundante, del cual Romano Albani extrae una encomiable fuerza plástica, a partir del diálogo contrastado de colores: el blanco del vestido de la protagonista sobre el verde de los prados, o ese mismo vestido blanco en simbólica oposición con el negro del vestido de Mis. Bruckner. El crimen que abre «Phenomena» convoca una situación típica de cuento, en la que el cineasta no escatima crueldades. El *érase una vez* de una adolescente perdida en el bosque, que busca refugio en una casa de apariencia acogedora donde acecha una perversa criatura es un punto de partida que el espectador reconoce de inmediato, como integrante de una andadura de viajeros tan ilustres como Blancanieves, Pulgarcito, Caperucita Roja o Hansel y Gretel. Este primer crimen posee una vocación fundacional en relación al relato que precede, y por ello se convierte en un ámbito sagrado al que se deberá volver a fin de hacer justicia: un crimen suscrito al imaginario de los cuentos, que necesitará de otro cuento para ser vengado. La debilidad por la belleza turística que inspira el paisaje es neutralizada por el progresivo sentimiento de inquietud y soledad al que la protagonista de este breve primer cuento sin final feliz se ve condenada. La

utilización de la música, la larga panorámica ascendente que descubre el paisaje en perpetuo conflicto con el viento, las características particulares que la *steadycam* contagia al plano, la alternancia de estos mismos planos siguiendo una cadencia elíptica que perturba la razón del tiempo y el espacio, sirven a Argento para dosificar la inminente aparición de lo innombrable, que tiene su límite cenital en el inesperado plano de las cadenas. Algo que debía permanecer encadenado se libera: sí, en el cine de terror, el plano subjetivo se asemeja en ocasiones a una página en blanco que el espectador rellena con sus miedos, ¿qué mejor invitado para ocupar el vacío que ese ser insinuado tras las metonímicas cadenas? El inmediato interior de la casa ofrece un ejemplo perfecto de la utilización expresiva que hace Argento de la cámara: la aparente neutralidad del plano —una panorámica de seguimiento de la chica— se convierte, sin corte, en un plano subjetivo de la mirada criminal abalanzándose sobre la joven. Destaca, entonces, la fuerza que el cineasta extrae de las fálicas tijeras que invaden inmediatamente la pantalla, primero clavándose en el suelo y después en la mano de la turista, advirtiéndole de su inminente implacabilidad cuando, en la posterior secuencia en la catarata, acaben por acuchillar el cuerpo entero de la víctima. Hay que señalar también, en ese sangriento clímax inaugural, la imaginativa instrumentalización del agua, primero como resonancia dramática de la violencia y, acto seguido, como precisa expresión de la muerte: en muy pocos segundos, Argento nos hace transitar desde las aguas salvajes de la cascada que se traga la cabeza seccionada, hasta el quietismo de esas otras aguas que reflejan el impotente cuerpo decapitado.



El ojo del giallo.

Los viajes de Jennifer

«Y así, Jennifer llegó a Suiza procedente del Nuevo Mundo para pasar su primera e inolvidable noche en el Colegio Ricardo Wagner para señoritas».

«Phenomena» pone en pie un *rite de passage* —una niña va a hacerse mujer— tomando las formas del cuento y los excesos del *giallo*. La idea se halla presente, en mayor o menor medida, en algunos títulos anteriores, pero es en esta ocasión cuando se muestra con mayor solidez. El antropólogo y folklorista francés Arnold van Gennep, en su estudio ya clásico sobre estos característicos ritos, proponía una división del proceso en tres tiempos: separación / transición / incorporación. Durante la fase de transición, también llamada etapa liminal, los novicios entran en un territorio donde todo es posible, un ámbito diferenciado de todo lo aprendido hasta el momento, un lugar mágico que depara las sorpresas más abyectas, las imágenes más terroríficas. Qué mejor lugar que la Transilvania suiza del film, una zona mencionada siempre por los personajes como excepcional, perpetuamente agitada por el Phoen, un viento productor de locura, para asumir el peso de tan singular territorio de paso. A partir de la clausura ritual en ese espacio, la protagonista deberá encarar una sádica cadena de acontecimientos sucios y excesivos: sonambulismo enfermizo, relación antinatural con los insectos, soledad estricta, dolor sin concesiones, una sucesión deformada de figuras paternas que van a ser sistemáticamente eliminadas (MacGregor, inspector Geiger, Morris), la inmersión en un receptáculo con agua podrida por el contagio de cadáveres en descomposición, una Madre Terrible que hace por su hijo monstruoso lo que la madre de Jennifer no hizo por ella... Un muestrario de formas y figuras simbólicas que ilustran un imaginario hiperbólico de la libido, pero también las dudas, miedos y heridas que deben cauterizar para que de su cicatrización nazca la nueva Jennifer Corbino. «Phenomena» es una obra fronteriza en la que cohabitan sin traumatismos el relato policial, el *giallo*, el cuento de hadas encubierto y el *rite de passage*. En el fondo se trata de un regreso a las costas de «Suspiria», aunque despojado del artificio plástico technicolorista, y al servicio de una estructura de guión menos heterodoxa. Si en «Suspiria» Argento elegía para el papel protagonista a Jessica Harper, sugestionado por la similitud que la actriz guardaba con el rostro de la Blancanieves de Disney, en «Phenomena» el cineasta consigue una perfecta encarnación de la heroína del cuento en la hermosa Jennifer Connelly. El film documenta, en un involuntario ejercicio de *cinema vérité*, el intangible paso que va de la niña a la adolescente, a través de una trama de marcada impronta ritual. «Phenomena» nos propone, en su superficie, una historia de detectives cuyas características harían palidecer a los más curtidos componentes de este selecto gremio. Un entomólogo inválido, una adolescente y una mosca se inician en el campo de la investigación criminal, en lo que pudiera ser el piloto de una futura serie de televisión dirigida por David Lynch. La búsqueda de un asesino psicópata al que nunca vemos el rostro, una inusual arma blanca que reclama constante protagonismo en el plano, la debilidad por la violencia gráfica y la paralela

investigación policíaca son algunos registros de *giallo* que se organizan en torno a tan increíble peripecia detectivesca. Pero lo que verdaderamente cohesiona al film es la voluntad de hacer de «Phenomena» un imposible título Disney, que baraje los cuentos maravillosos con la tradición cinematográfica del terror puro. El influjo de «Blancanieves y los siete enanitos» asoma ya en las secuencias que narran la primera noche de Jennifer en el colegio y sus alrededores. Recordemos que, en el film de Disney, Blancanieves era llevada al bosque por el cazador que debía matarla. Gracias al arrepentimiento final del verdugo, la joven era abandonada a su suerte y se enfrentaba a la oscuridad y a los monstruos del lugar. Del frenesí terrorífico que la invadía pasaba a la calma, al superar sus miedos imaginarios. Contando con la complicidad y guía de los animales del bosque, con los cuales mantenía una comunicación absoluta, la heroína llegaba hasta la confortable casa de los enanitos. Un itinerario similar es el que recorre Jennifer Corbino después de presenciar el crimen y caer de la cornisa. Atrapada todavía en su crisis de sonambulismo, la joven vaga desconcertada por las calles, sube a un auto que está a punto de atropellarla y cae del mismo para ir rodando hasta la espesura del bosque, donde encuentra la paz de la mano de los insectos y la compañía de un chimpancé que la lleva hasta la casa del entomólogo inválido. Este inolvidable personaje, que interpreta Donald Pleasence, tiene el cometido de instruir a la joven siguiendo la función de los ancianos sabios de los cuentos. Dos de sus consejos serán decisivos para la supervivencia de Jennifer. El primero la liberará del encantamiento que suponen sus crisis de sonambulismo, que pueden dejarla a merced del asesino; el segundo, muchas secuencias después, la alertará de la proximidad de ese asesino, al descubrir en el lavabo de la mansión de Mrs. Bruckner la inusual presencia de larvas del necrófago. El tratamiento que el cineasta otorga a las relaciones entre Jennifer y los insectos extrae su fortuna de la fibra mágica de los cuentos: la secuencia en que la joven sigue a la luciérnaga hasta el guante del criminal ilustra a la perfección los resultados de la puesta en marcha de tal sensibilidad. En otros momentos, sin embargo, la naturaleza del insecto es tan revulsiva que genera en el espectador un ambiguo rosario de sensaciones.



Clase acelerada de entomología criminal.

La casa de la bruja

Uno de los pasos necesarios del ritual del film consiste en llegar al espacio del crimen inaugural, operación que sólo puede llevarse a cabo cuando la heroína consigue canalizar su poder, asumiendo el rol para el cual estaba predestinada, pero no debidamente preparada. El viejo *shaman* MacGregor le proporciona la última herramienta, el objeto carismático de los cuentos, la *varita mágica* como él mismo oportunamente la llama, que no es otra cosa que ese insecto superlativo conocido como gran necrófago. Las fuerzas del Mal vuelven a estar representadas por una madre y su hijo monstruoso, fruto de una violación brutal. Como la mayoría de asesinos que pueblan las ficciones de Dario Argento, Mrs. Bruckner lleva una doble vida: es, a la vez, una profesora de carácter benefactor y una ogresa y Madre Terrible que consiente y protege los crímenes y las oscuras perversiones de su cachorro. En Mrs. Bruckner recalca la imagen de la bruja de los cuentos que disfraza su maldad para engañar a la heroína. Es su lado amable el que, a la manera de la bruja disfrazada de honorable viejecita en Blancanieves, convence a Jennifer para que la joven acepte pasar la noche en su casa. La llegada de las dos mujeres a la casa está recogida mediante un hermoso plano que, partiendo de ellas, se abre progresivamente para mostrarnos la mansión y, mediante una panorámica, el lago que tanta importancia física y simbólica poseerá en el clímax previo al desenlace. En el interior del hogar de la maestra se produce el clásico protocolo de preguntas y respuestas de los cuentos, que va enrareciendo la atmósfera y afilando el inminente estallido de la violencia:

“—¿Por qué están tapados los espejos?

—Ya te dije que no vivo sola, tengo un hijo pequeño. Está muy enfermo. Cubro los espejos por él. No le gusta verse en ellos”.

También podemos descubrir, en el inmediato ofrecimiento de pastillas que Mrs. Bruckner da a la adolescente, una referencia a la manzana envenenada que la bruja regala a Blancanieves, y que ella ingiere después de vencer la desconfianza. La larga secuencia del lavabo, en la que Jennifer intenta vomitar la pastilla, es un episodio clave para la supervivencia de la joven (Argento había llegado a concebir visualmente la mostración del trayecto de la pastilla a través del esófago de la joven pero no pudo llevar a cabo ese reto técnico, que acabó desarrollando en «La síndrome di Stendhal»), El cineasta describe el proceso sin omitir detalle, subrayando el aspecto ritual de ese instante decisivo en que la joven afirma su heroica decisión de luchar contra las fuerzas del infierno. La concepción escenográfica de la casa se alinea con algunos de los anteriores trabajos de Argento, que trataban las arquitecturas bajo un prisma simbólico de definición maternal. La mansión de Mrs. Bruckner es una extensión de su cuerpo dedicada a la protección del hijo monstruoso, pero también un cuerpo de madre por el que Jennifer debe transitar siguiendo una ordalía iniciática, primero hacia dentro y después hacia fuera. El dramatismo ritual se completa con una doble inmersión acuática: un pozo lleno de aguas fecales y restos de cadáveres en el vientre de la casa, y el lago en el que Jennifer se sumerge para huir del monstruo, y del que renacerá debidamente convertida en mujer. La concentración de horrores y violencia a los que se somete a la protagonista en la última parte del film no es un mero capricho sádico. Unas palabras de Bruno Bettelheim (‘Psicoanálisis de los cuentos de hadas’) arrojan luz al respecto, cerrando el mecanismo de cuento que exhibe «Phenomena»:

«Tolkien afirma que los aspectos imprescindibles de un cuento de hadas son fantasía, superación, huida y alivio; superación de un profundo desespero, huida de un enorme peligro y, sobre todo, alivio. Al hablar del final feliz, Tolkien acentúa el hecho de que es algo que debemos encontrar en todos los cuentos de hadas completos. Es un cambio alegre y repentino... Por muy fantásticas o terribles que sean las aventuras, el niño, o la persona que las oye, toma aliento, su corazón se dispara y está a punto de llorar, cuando se produce el cambio final».

Con la inesperada aparición de Mrs. Bruckner decapitando a Morris, la situación para Jennifer se recrudece. La aparición del chimpancé con la navaja vengando a MacGregor pone punto final al cruento proceso tensional, y trae consigo el obligado cambio: el alivio que sigue a la catarsis.



El profesor MacGregor y su peluda ayudante.

Cadáveres exquisitos

—McGregor. Aunque quizás sea éste el film de Argento menos obsesionado por la *puesta en crimen* como objetivo en sí (el trayecto iniciático de Jennifer es lo que organiza de veras su interés) cabe destacar, al margen del asesinato inicial de la turista, la muerte del entomólogo McGregor. El Phoen, el omnisciente viento al que el entomólogo culpabilizaba de los crímenes del lugar, sirve de efectivo prolegómeno a su muerte. El asesino aprovecha un descuido de Inga, el fiel chimpancé del científico, para introducirse en su casa. Inga queda en el exterior y, consciente del peligro que corre su amo, hará lo indecible para poder llegar hasta él y protegerle. Por una vez, un animal va a estar del lado de la víctima. Argento aboga por una *puesta en crimen* de sobria adjetivación, que contrasta con el formato de *sequenza lunga* por el que había optado en situaciones similares con personajes cuya discapacitación les hacía más vulnerables al peligro: Daniel, el ciego de «Suspiria», y Kazanian, el anticuario tullido de «Inferno». McGregor, alarmado por los gritos del chimpancé, baja por el elevador que tiene conectado en la escalera. Al pie de la misma le aguarda una figura familiar en el cine de Argento: una silueta con gabardina y sombrero, que en el clímax del film se revelará como una nueva madre terrible... Atrapado en su silla de ruedas, sometido al movimiento descendente de la plataforma y envuelto en una semioscuridad que no le deja ver. MacGregor no puede evitar el encuentro mortal con la inefable arma blanca —una lanza desmontable— que esgrime su inesperado visitante: un primer plano de la misma entrando ferozmente en cuadro nos permite

apreciar el destello de su filo —marca de fábrica del cineasta—, y el inapelable recorrido que culmina en el siguiente plano de McGregor acuchillado. A ese descenso hacia la muerte le sucede la remarcada quietud de la víctima. Por encima de su efecto perturbador, ese instante de inmovilidad sobre el personaje parece querer homenajear al gran actor que lo interpreta: Donald Pleasence.



El gran Donald Pleasence.

OPERA

— 1987 —

En la entrevista que, a propósito de «Phenomena», le dedicó el número 57 de la revista ‘L’Ecran Fantastique’, Dario Argento anunciaba, en primicia, su inminente incorporación al teatro Sferisterio de Macerata en Roma, para dirigir la ópera de Giuseppe Verdi ‘Rigoletto’. Los primeros detalles del proyecto implicaban a Sergio Stivaletti —lo cual ya denotaba un concepto de ópera con efectos especiales— y avanzaban una osada licencia poética: Argento se proponía convertir al seductor y pérfido Duque de Mantua en un vampiro. La aventura, sin embargo, no llegó a buen puerto. La reciente versión, dirigida por el explosivo Ken Russell, de ‘La Bohème’ de Puccini, donde la florista Mimi moría de sobredosis, congeló el ánimo de los organizadores, que decidieron prescindir de Argento y regresar a planteamientos más clásicos y ortodoxos, con la contratación del distinguido Mauro Bolognini. La decepción del director fue profunda, pero el tiempo invertido, y la inmersión en un universo tan querido para él como el del teatro lírico, perfilaron decisivamente la que sería su próxima película. «Opera» fue un proyecto a medio camino entre la venganza y el placer, que no excluía una ironía saludable al hacer del personaje interpretado por Ian Charleson un director de películas de terror comprometido en levantar otra ópera de Verdi, «Macbeth», y víctima constante de las iras de la conservadora diva:

«Esto no es una de sus horribles películas... Pajarracos en el escenario, proyección trasera, rayos láser... ¿Qué es esto, una ópera o un parque de atracciones?».

«Opera» fue una producción que se aproximó a los diez millones de dólares, una cantidad muy por encima de las barajadas en sus otros trabajos. Se trataba, por tanto,

de un film ambicioso, que se rodaría en Italia en el más estricto secreto, que aspiraba a ser un Dario Argento genuino, dispuesto a marcar territorio, y a no pasar desapercibido. Para la fotografía, el director contó con el británico Ronnie Taylor. Ambos habían trabajado en el spot del Fiat Croma rodado en el 86 en Australia. La colaboración de este fotógrafo en la lejana «El fantasma del Paraíso» de Brian de Palma y en la más reciente «A Corus Line» de Richard Attenborough eran suficientes para convencer a Argento de que la luz de este maestro era la óptima para dar vida a los interiores de «Opera». En el apartado interpretativo, destacó la presencia de la española Cristina Marsillach, recién salida de los *spots* de Giorgio Armani filmados por Scorsese; la del ya mencionado Ian Charleson —«Carros de fuego»— y la de Daria Nieolodi.

Vanessa Redgrave, que debía interpretar a la Diva Mara Cecova, quedó fuera del proyecto en un delicado último momento, debido a un desacuerdo económico. Esa decisión de la Redgrave, que obligó a retocar el guión apresuradamente, no fue la única de la larga lista de penalidades que debió afrontar el film, confirmando así la fama de ópera de mal agüero que se atribuye al ‘Macbeth’ de Verdi: técnicos accidentados, mordeduras de cuervos a diestro y siniestro y, en una línea decididamente más luctuosa, las respectivas muertes del padre del cineasta, Salvatore Argento, y, muy poco después de finalizar el rodaje, del actor Ian Charleson. A ello hay que añadir la pésima carrera comercial del film, y la manipulación y reducción de montaje a cargo de los ejecutivos de Orion. Todos esos acontecimientos son suficientes para comprender la profunda crisis depresiva que aguardaba a Dario Argento al final del camino, y que estuvo a punto de apartarle definitivamente de la dirección cinematográfica.



Mira intenta proteger a Betty en una de las secuencias cruciales del film.

Sinopsis

Durante el ensayo general de la ópera 'Macbeth', la diva protagonista pierde los estribos por los constantes graznidos de los cuervos que exige la peculiar puesta en escena de Marco (Ian Charleson), un realizador cinematográfico especializado en películas de terror. Al salir del teatro, la cantante es atropellada. El teléfono suena en el apartamento de Betty (Cristina Marsillach): una voz anónima le anuncia que esa noche debutará como Lady Macbeth. Su representante Mira (Daria Nicolodi) irrumpe en el apartamento confirmando la noticia. La fama de ópera maldita que tiene 'Macbeth' inquieta a Betty, pero Marco la tranquiliza. Los acontecimientos han sido presenciados por alguien que vigila a Betty, oculto tras la rejilla de los conductos del aire. Durante la representación, un hombre que espía a Betty con unos prismáticos desde un palco mata a un acomodador que lo importuna. Al acabar la función, Betty recibe la visita de Alan Santini (Urbano Barberini), el comisario que investiga el crimen. El asesino contempla obsesivamente la grabación televisiva de la ópera. Después, se traslada al teatro, y arremete contra el vestido que Betty ha llevado durante la representación. Los cuervos, inquietos por el desconocido, escapan de sus jaulas. El asesino mata a algunos de ellos. Betty acepta la invitación del joven ayudante de escena para pasar la noche en su casa. En medio de la velada, un enmascarado se abalanza sobre ella, la amordaza, la ata a una columna y le engancha a los ojos una cinta adhesiva con agujas, para evitar que los cierre. Betty asiste horrorizada al brutal asesinato de su amigo. Después, el sádico encapuchado la desata y desaparece. Betty se dirige a una cabina y denuncia el asesinato. Un poco más tarde, se encuentra con Marco, que la acompaña hasta su apartamento, donde le cuenta lo sucedido. Por la mañana, Betty evita encontrarse con la policía, que está interrogando a toda la compañía por la muerte del joven. Julia (Coralina Catilda Tassoni), la sastresa encargada de recomponer el vestido, encuentra un brazalete con una inscripción, pero es asesinada por el criminal que, una vez más, ha sorprendido y encadenado a Betty, para que sea testigo de su nuevo crimen. Betty se encuentra con el inspector Santini en el portal de su apartamento. Éste se percata de las marcas de las ligaduras en las muñecas y la joven le confiesa sus dos traumáticas experiencias con el asesino. El policía, garantizando a Betty vigilancia oficial, ordena a la muchacha que se encierre en su casa, donde recibe la visita de su representante. Mira. El asesino consigue hacerse pasar por uno de los policías que la protegen, irrumpe en la casa y asesina a Mira. Betty sale del apartamento, ayudada por una niña de la casa vecina, que ha sido testimonio mudo de los hechos y que la invita a pasar por los conductos de aire del edificio. La joven corre hacia el teatro y se encuentra con Marco, que está ideando algunos cambios en la puesta en escena de la ópera a fin de atrapar al asesino. Siguiendo sus instrucciones, en medio de la representación del día siguiente, la jaula de los cuervos se abre y los pájaros sobrevuelan el patio de butacas.

La memoria y la naturaleza vengativa de los cuervos dan con el asesino, que resulta ser el inspector Santini. En la confusión, éste consigue huir con Betty de rehén, pero parece morir entre las llamas del incendio del teatro que él mismo provoca. Dos días después, Marco y Betty, refugiados en una casa de campo, son asaltados por la inesperada presencia del criminal, que sobrevivió al incendio. Santini, que años atrás fue amante de la desquiciada madre de Betty, acaba violentamente con la vida de Marco, pero la muchacha consigue defenderse de él hasta la llegada de la policía.



El amigo de Betty se queda sin palabras.

La infancia petrificada

La intriga criminal de «Opera» se cierra en torno a Betty, la joven debutante que sustituye a la diva accidentada. Su caracterización destila la misma melancolía que marcaba a los personajes principales de «Suspiria» e «Inferno», pero incorpora la turbadora dialéctica niña / mujer que daba forma y sentido al itinerario de la protagonista de «Phenomena». Betty es también un claro anuncio de lo que serán las próximas figuras femeninas de Argento, que encontrarán en su hija Asia la más extraordinaria encarnación. De forma más enfermizamente claustrofóbica que la Jennifer Corvino de «Phenomena», la Betty de «Opera» acusa una situación de estancamiento y/o encantamiento no resuelto. Jennifer era una niña que marchaba hacia la adolescencia, Betty es una adolescente atrapada, petrificada en algún punto de su niñez que promete enquistarse. Betty responde a los caracteres de una bella durmiente que se niega a despertar. Su entorno vital se resume en un apartamento de sólidos muros, a modo de arquitectura de signo uterino que la cobija e

impermeabiliza del exterior. Las circunstancias querrán que un príncipe oscuro y sanguinario (un asesino que resulta ser el antiguo amante de su madre) la arranque del aislamiento para introducirla brutalmente en un laberinto iniciático, en el interior del cual Betty debe dilucidar su auténtica naturaleza. Argento utiliza la estructura del *flashback* para unir a Betty y al desconocido encapuchado. Estas dos trayectorias en pasado se mezclan en el presente tendiendo hacia un vértice común: la madre de Betty, personaje interpretado por la misma actriz, Cristina Marsillach, que se inscribe en la rica galería de madres terribles que tanto atraen al cineasta. Santini, el misterioso asesino encapuchado, somete a la joven a una terapia de choque, para recuperar, a través de ella, la mirada y el cuerpo de su antigua amante. Ese mismo rito sirve a Betty para abrir las puertas de su memoria y abolir paulatinamente el olvido neurótico que la encarcela vital y sexualmente. Descubrir la mirada gorgónica de la madre terrible —significativamente reflejada en un espejo— constituye un primer paso hacia la libertad, pero, para ello, Betty ha tenido que volver a ser niña, regresar a ese punto concreto del pasado, desvelarlo y superarlo: mediante el *flashback*, Argento consigue que la Betty adulta siga a la Betty niña, de la misma manera que Betty sigue a la niña del conducto de aire que la libera del útero en el que vive recluida. El epílogo de «Opera» ofrece un nuevo y delicioso giro en ese trayecto evolutivo. El fuerte contraste que se produce entre los interiores claustrofóbicos que han venido protagonizando el film y el impresionante y lumínico paisaje suizo del final predispone al público para una libración optimista. Pero Santini reaparece, y Betty, tras el asesinato brutal de Marco, parece decantarse definitivamente hacia el lado del psicópata. Su reacción al golpearlo ferozmente con una piedra, gritando que ella no es como su madre, y que ha sabido engañarlo, deja en el aire demasiados interrogantes. Esos interrogantes se resuelven en la contemplación de la versión íntegra del film, desgraciadamente amputada en su distribución videográfica: Betty, sola en el prado, una vez la policía se ha llevado a Santini, se lanza gozosamente a la hierba salvaje, y abraza a los variados insectos que encuentra a su paso, ofreciéndonos una espectacular aria entomológica, que, en total correspondencia con la Jennifer de «Phenomena», hace de ella, finalmente, la inesperada diva *naif* de una liberadora ópera lewiscarrolliana.



Dario enseñando a cantar a Cristina Marsillach

La cámara é mobile

«Opera» se caracteriza por una cámara endiabladamente móvil. La sofisticación de la técnica permite al cineasta imprimir al encuadre un incesante dinamismo. Se diría que Argento está más atento a los impulsos que le suscita una imaginaria partitura de sangre, antes que al guión previo que ha confeccionado. Los movimientos de la cámara se desarrollan y encadenan llevados por una firme, y a ratos paroxística, voluntad musical. Si Argento saca a la luz lo que de *giallo* hay en el universo de la ópera, es lícito imaginar su contrario, esto es, lo que de operístico y musical es posible encontrar y sublimar en el *giallo*. Veamos algunos momentos significativos:

—Uno. Tras recibir la misteriosa llamada que le anuncia que debutará como Lady Macbeth, Betty se acuesta, inquieta. La obertura de ‘Macbeth’ suena en toda la estancia. La cámara reptá por encima de la cama, para luego elevarse y mostrar la rejilla del conducto de aire, en cuyo interior se percibe una sombra. Al son de una puerta que se abre y se cierra, un veloz *travelling* a través del pasillo reafirma el espacio geométricamente: al fondo, reencuadrada por la puerta de su habitación, Betty se incorpora sobre el lecho, expectante: es Mira, su representante, que la requiere para sustituir a la anterior diva. A la manera de un número musical, la habitación se llena de otros personajes, que llegan para felicitar a la protagonista por ese inminente e inesperado debut. El grupo acaba llevándose a Betty, y entonces, sobre el espacio despoblado, coincidiendo con el *crescendo* musical, la cámara

protagoniza un movimiento en sentido inverso al de los personajes, hasta culminar en la rejilla que vimos anteriormente. Un corte nos ubica dentro del conducto de aire. Plano subjetivo denotando la mirada del espía contemplando la estancia ya vacía: nos apartamos de la rejilla mediante una panorámica hacia la izquierda. La rejilla queda fuera de campo. Oscuridad. La obertura de Verdi continúa sonando. Un movimiento ascendente de la cámara nos libera del negro de la pantalla: estamos en el teatro, frente al director de orquesta, que continúa el mismo texto musical. Lenta panorámica hacia la derecha que nos muestra —describe— el interior del teatro abarrotado. La cámara se detiene frente a la boca del escenario. Se abre el telón.

—**DOS.** *Flashback* en el teatro. Argento encadena sucesivas miradas subjetivas del asesino, pasando del presente al pasado: la mirada del criminal avanza infatigable por los pasillos interiores que dan a los palcos, hasta dar con Betty cantando en el escenario. La misma mirada se gira entonces hacia los retorcidos pasillos de su memoria: una escalera de caracol, una joven aterrorizada huyendo de la tiranía incesante de la cámara, otra joven atada... Del aria de Verdi en el escenario pasamos a un turbador sonido de agua que se derrama, y de ahí a la banda sonora original del film. La información del *flashback* se diluye.

—**Tres.** Mientras Julie, la encargada del vestuario, intenta salvar el vestido de Lady Macbeth, Argento apuesta por un expresivo *travelling* de retroceso, que instala la inquietud y anuncia el asesinato. La misteriosa entrada del viento que agita las telas y provoca la caída de unas tijeras —la futura arma del crimen— se perfila como hermoso prolegómeno a lo inevitable.

—**Cuatro.** Durante el asedio al apartamento de Betty, después del asesinato de Mira, la joven soprano improvisa su defensa: arroja la almohada por la ventana para hacer creer al criminal que ha huido por ella. La almohada vierte su contenido de plumas sobre el asfalto y el viento lo esparce. La imagen trasciende lo anecdótico y lo informativo para convertirse en un elemento rítmico más de la secuencia: una secuencia que toma como referencia musical la ‘Casta Diva’ de Bellini, y en la que destacan una serie de histéricos movimientos de cámara, que rompen con premeditación y alevosía el equilibrio del encuadre, para agredir el sentido perceptivo del espectador.



El espectáculo continua de la mano de Dario Argento.

—Cinco. La cámara a ras de suelo sigue a Betty hasta el teatro. Retrocede luego, en simetría inversa, hasta el punto exacto del encuadre inicial. Escuchamos, fuera de campo, el jadeo y los pasos del asesino que ha seguido a la joven.

—Seis. La espectacular secuencia del vuelo y ataque de los cuervos permite al espectador acceder —y experimentar— una visión insólita y vertiginosa del interior de un teatro. Esa apoteosis definitiva de la mirada antigravitadora recuerda el esplendor de los grandes números que cerraban las comedias musicales del Hollywood dorado.

El aria de unos ojos

«Opera» está unida a la imagen de los ojos de Cristina Marsillach, y a los alfileres que rasgan sus párpados y le obligan a ver —¡sin pestañear!— el espectáculo de horror que le ofrece en tributo el que fuera amante de su madre: una imagen impactante que recuerda el artilugio, más sofisticado, que el gobierno aplicaba al hiperviolento Alex en el polémico Tratamiento Ludovico de «La naranja mecánica». La idea nace, según el cineasta, como guiño sádico —quién sabe si inspirado por el espíritu burlón de William Castle— a la infidelidad de algunos espectadores que

suelen cerrar los ojos en la secuencia del asesinato.

En cualquier caso, «Opera» es el film de Dario Argento donde se hace más presente la obsesión por la mirada. La imagen que abre el film es la de un primerísimo primer plano del ojo de un cuervo que refleja, por arte de birlibirloque, el interior del teatro. No se trata de un motivo aislado: el film en su conjunto está plagado de ojos de cuervo. «¡No aparta de mí esos ojos tan brillantes!», exclama una indignada Mara Cecova en la secuencia inicial, como si fuera un personaje torturado salido de la pluma de Edgar Allan Poe.



Conjuntivitis forzosa.

Como el cuervo del escritor de Baltimore, tampoco esas criaturas olvidan el pasado. Es su sentido de la venganza el que provocará, más tarde, que se abalancen contra Alan Santini —el encapuchado que ha matado algunos de ellos— hasta arrancar y devorar —con pasión de *gourmet*— uno de sus ojos criminales. En la *sequenza lunga* que se desarrolla en el apartamento de Betty, y en la que mueren Mira y el policía, el cineasta reincide en el tema del ojo. La joven soprano alivia el dolor de sus ojos mediante unas gotas. Argento aprovecha de nuevo la oportunidad para cerrar el encuadre sobre el órgano de la visión. Las gotas invalidan momentáneamente la visión de Betty, percance en apariencia menor, pero que será decisivo para el suspense de la escena, que agota su primer tiempo con la muerte de Mira, a consecuencia de un disparo de bala a través de la mirilla de la cerradura... ¡que impacta inevitablemente en su ojo! No es descabellado incluir, entre los ojos que pueblan el film, los prismáticos que utiliza el criminal para observar a Betty la noche de su debut. Argento describe con detalle esos prismáticos, y los eleva a la categoría de ojos del propio criminal —la cámara hace un *zoom* de aproximación hacia ellos desde fuera del palco—, para que adquieran parte de la oscura naturaleza de su dueño, al quedar manchados con la sangre del acomodador asesinado. Pero los ojos

no son más que piezas suplementarias de un engranaje que hace de las múltiples miradas de quienes pueblan «Opera» una única aria escotofílica. La extrañeza de esa coreografía de miradas se instala, desde el inicio del film, con uno de los más admirables y paradójicos planos secuencia de la filmografía del director romano: Mara Cecova, la caprichosa diva, abandona el escenario en plena actuación, pero Argento no muestra al personaje, sino que representa manierísticamente su mirada. Con un notorio elemento de duda, sin embargo: ¿cómo es posible que el personaje camine hacia adelante (la mujer se dirige a la salida por el pasillo central), pero mire hacia atrás (el *travelling* de retroceso, va mostrando todo aquello que la diva deja a sus espaldas)? Sólo admitiendo que el manierismo de Argento quiere combinar con desparpajo un juego de miradas de imposible reciprocidad: la diva alejándose hacia adelante, el público que, a sus espaldas, la mira. Lo que parecía un clásico plano subjetivo se convierte en un desprejuiciado híbrido visual, que lo permite todo sin poner en peligro el verosímil. A la mirada fálica y *steadycamizada* del criminal se unen otras no menos emblemáticas: la de la misteriosa niña que espía a Betty desde la rejilla; la de Julia, la encargada de vestuario, incapaz de leer la inscripción que reza en la pulsera si no es con una lupa, la de la misma Julia que, llevada por la curiosidad, se arriesga a ver el rostro que esconde la capucha, y aún su mirada muerta mientras el criminal profana su cuerpo en busca de la pulsera que se ha tragado; la mirada desesperada de Mira, primero desde la cerradura de la cocina, y después intentando ver al asesino a través de la mirilla. *Lust but not least*, la mirada de Betty, aunque en ocasiones esté condenada a no ver: cuando no consigue distinguir el rostro del policía que viene a protegerla, y cuando Santini le venda los ojos, en lo que parece ser la ceremonia definitiva. Una mirada que debe sintonizar con el pasado, alinearse con la de la niña que fue y romper el hechizo que la hostiga.

Cadáveres exquisitos

—El acomodador. Tiene lugar como prelude de la futura cadena criminal, y casi se le puede considerar un accidente. El asesino ha entrado subrepticamente en un palco, para observar con anteojos a la joven Betty sobre el escenario y rendir implícito homenaje a las figuraciones clásicas de «El fantasma dell’Opera», la admirada obra-fetiché de Argento. Un acomodador sorprende al intruso, lo increpa y le obliga a salir. Desobediente, el mirón forcejea con el acomodador y, sin más miramientos, incrusta su cabeza sobre el gancho saliente de uno de los colgadores del palco, convertido por arte de magia en un espectacular

garrote vil. El forcejeo que precede a la muerte se resuelve en una combinación de planos cerrados y, una vez más, cámara subjetiva, y culmina con la espectacular caída de un foco en el escenario, mensaje premonitorio de los inminentes acontecimientos catastróficos que se van a cernir sobre la ópera.

—El ayudante de escena. Después del éxito del debut de Betty, la joven acepta la invitación del joven ayudante de escena para ir a su casa y establecer una relación amorosa. El intento de acercamiento sexual desvela la profunda inmadurez de ambos amantes y se salda con un casi humillante *coitus interruptus*. Ante la imposibilidad de satisfacer los anhelos del sexo, la pareja decide dedicarse a los placeres menos espectaculares de una consoladora taza de té. El joven ayudante desaparece momentáneamente de escena, para cumplir su propósito con resignación. Unos instantes de silencio, con Betty sola en la cama, preceden a la emergencia inesperada del criminal, salido no se sabe muy bien de dónde. La omnisciencia de éste es más evidente que nunca: la cámara subjetiva de «Opera» nunca certifica una ubicación única, el asesino puede aparecer por cualquier lugar de la pantalla. Después de cernirse sobre Betty, la ata a una columna y le coloca las famosas agujas en los párpados. Así como Argento prepara a su público para la observación obligada del crimen inminente, así el asesino obliga a Betty a contemplar sus actos, preparando a la muchacha para el rito inolador en que se sacrifica su mirada, obligada a ver —ya crecer— a pesar suyo. El asesinato del desprevenido joven, que regresa al dormitorio, es esencialmente sangriento: Argento combina el primerísimo plano del ojo de Betty con detalles del cuchillo penetrando el cuerpo de la víctima, todo ante los ojos violados de la desfavorida Betty.

—La encargada de vestuario. El asesinato giro en torno a un *macguffin* del que ya hemos hablado: la pulsera que contiene el nombre del criminal. Una vez más, el convidado de piedra del asesinato es Betty, atada en una vitrina inmovilizadora que hace la suerte de improvisado ataúd de cristal. La sastresa consigue dejar fuera de combate al criminal, pero, con la curiosidad habitual de las heroínas de Argento, no puede evitar entretenerse hasta quitarle la careta. Esos segundos de más son suficientes para que el monstruo recobre el sentido y se revuelva contra ella hasta estrangularla, provocando ese asombroso y delirante accidente en que la sastresa, mientras agoniza, se traga involuntariamente la pulsera. El criminal hurga entonces en la boca de su víctima, pero, ante la imposibilidad de recuperar el objeto, usa unas tijeras y corta sin más dilación. Una vez más, el *giallo* aparece como una lente deformadora del suspense hitchcockiano, pues resulta evidente el agigantamiento manierista que supone esta escena respecto a la modélica

secuencia de «Frenesí», donde un estrangulador de mujeres intentaba recuperar su alfiler de corbata perdido entre la mano de una de sus víctimas. No se trata, sin embargo, de un proceso *gore* en primera instancia, pues también en «Opera» la tensión de la escena es conceptual: se imponen siempre las tijeras por encima del cuerpo herido.

—**Mira y Soave**. Es la gran *set piece* de la película, la *sequenza lunga* por antonomasia. Gira en torno a la identidad de un misterioso policía. Soavi (interpretado por el propio Michele Soavi), que ha ido a proteger a la protagonista hasta su piso. Ese policía aparece alternativamente, sembrando la duda, como protector y como asesino, cuando en realidad se trata de dos personajes diferentes. Todo, en esta secuencia prodigiosa, se organiza en torno a la pregunta de quién tiene la mirada. Destaca el plano, ya antes mencionado, de Mira observando el rellano de la escalera donde el policía que dice ser Soavi —en realidad el criminal— espera que le abran la puerta y, harto de hacerse el educado, dispara directamente sobre la mirilla, atravesando el ojo de Mira en lo que hay que considerar un plano visualmente imposible: la bala, en primer plano, atravesando lateralmente el espacio de la mirilla hasta impactar en el ojo de su víctima.

La muerte del auténtico Soavi es, en cambio, implícita. Betty encuentra su cadáver apuñalado, se dispone a enfrentarse en solitario al asesino y es salvada finalmente por la niña vecina, que observa los hechos desde el conducto de aire, y que le facilita, como a través de un parto milagroso, la huida de esa casa maldita y maternal a que la protagonista parecía haber vivido siempre encadenada.



El sexo con sangre entra.

LOS OJOS DEL DIABLO

— 1989 —

Producida por Claudio Argento, «Los ojos del diablo» fue el resultado de un ambicioso proyecto que quería homenajear a Edgar Allan Poe, recogiendo la mirada de un selecto grupo de invitados que incluía, a parte de Argento y George A. Romero, a John Carpenter, a Wes Craven y a los escritores Stephen King y Clive Barker. La imposibilidad de reunirlos a todos en las fechas previstas para el rodaje dejó el film tal y como hoy lo conocemos. Romero, que en un principio se planteó adaptar «La máscara de la Muerte roja», se acabó haciendo cargo del relato «La verdad sobre el caso del señor Valdemar»: una verdad que el cineasta de Pittsburgh ambientó en el presente y que reconstruyó a su antojo, con la inclusión de una trama de adulterio, un complot criminal, unos desalentadores enviados del *más allá*, y hasta un Valdemar ejerciendo de *living death*. A pesar de una puesta en escena cuya sobriedad invitaba a impremeditados efectos de distanciamiento, la película que involucraba a la carpenteriana Adrienne Barbeau y a Ramy «Juez Marshall» Zada, conseguía por momentos atrapar algo del atávico horror del texto literario. Argento, por su parte, concentró su interés inicial en el relato «El pozo y el péndulo», que quiso ambientar en el turbulento Chile de Pinochet. El tono marcadamente político que esa operación suponía acabó dando paso, sin embargo, a una adaptación de carácter completamente intimista: la radiografía de una pareja en crisis, que se constituiría en su peculiar versión de «El gato negro».



Harvey Keitel seriamente abducido.

Sinopsis

Rod Usher (Harvey Keitel) y Annabel (Madeleine Potter) forman una pareja que no vive su mejor momento. Fotógrafo especializado en crímenes, Usher se enfrenta diariamente a un espectáculo terrible y desalentador que presiona su sensibilidad artística hacia la parte más oscura de sí mismo. La compañía de una gata negra con la que Annabel —una apacible profesora de violín— ha decidido quedarse traerá consecuencias irreparables para la estabilidad doméstica. Usher sacrifica al animal en una de sus sesiones fotográficas. La desaparición del felino conduce a la mujer a un estado depresivo que exaspera a Usher, cada vez más dependiente de la bebida. Annabel encuentra algo de alivio en las atenciones amorosas de uno de sus alumnos. La sospecha de que Usher ha tenido algo que ver en la desaparición del animal se confirma con el descubrimiento de la fotografía del gato agónico en la portada de su último libro. Aterrada por el comportamiento de su compañero sentimental, la joven decide abandonarlo de inmediato. Cuando está a punto de irse de la casa, Usher regresa con un nuevo felino, una gata negra que ha adquirido en un bar regentado por una seductora e enigmática mujer, Eleonora (Sally Kirkland). Al descubrir que el animal tiene una extraña marca blanca en el cuello, que reproduce un patíbulo, Usher imagina que está siendo víctima de un hechizo, como castigo por la muerte del primer gato. Desesperado, intenta matar al nuevo animal, pero Annabel se lo impide. Usher, completamente borracho, persigue a la gata por toda la casa y mata accidentalmente a Annabel cuando la mujer se interpone en el camino del hacha. El animal consigue escapar. Después de tapiar el cadáver de su compañera en una de las estancias, Usher

idea un plan para conseguir una coartada que lo aparte de cualquier sospecha: finge, ante sus vecinos (Martin Balsam y Kim Hunter), irse de vacaciones con Annabel. A su vuelta, Usher explica que Annabel le ha abandonado, ante el escepticismo del alumno preferido de la muerta, que ha entrado clandestinamente en la casa y que sospecha lo peor. Unos maullidos alertan a Usher y le conducen hasta la pared tras la cual reposa el cadáver de Annabel: con la tensión y las prisas, no se percató de la entrada del gato negro en el macabro reducto. Usher mata al animal y vuelve a sellar la improvisada tumba. La policía, instigada por algunos vecinos y por el desconfiado alumno de Annabel, le hace una visita. Todo se desarrolla a favor de Usher hasta que unos nuevos maullidos llevan a los agentes a la fatídica pared que, tras ser derruida, muestra el cadáver en descomposición, parcialmente devorado por un inesperado grupo de gatitos, fruto del embarazo de la gata negra. Usher se deshace violentamente de los policías, pero muere accidentalmente en el aparatoso intento de huida.



Descanso post-mortem.

Cita con Poe

Edgar Allan Poe forma parte de la educación sentimental y cultural de Dario Argento, a partir de un encuentro decisivo a la temprana edad de diez años, a raíz de una enfermedad que tuvo en cama al futuro cineasta durante una larga temporada. «*Fue como abrir una puerta a otra dimensión*» explica Argento. «El gato negro» fue publicado originariamente en el *United States Saturday Post* el 19 de agosto de 1843. Fue el primer texto de Poe que llegó a manos de Charles Baudelaire —en una edición francesa publicada por «La Democratic Pacifique»— y de él nacería, seguramente, el

irrefrenable deseo de traducción del resto de sus obras. Argento no olvida el detalle, e incluye una fotografía del poeta francés en la decoración de la escalera del hogar de Usher y Annabel. El relato es una apretada confesión en primera persona, que narra la escalofriante sucesión de acontecimientos que han conducido al protagonista hasta el borde del patíbulo. El cuento original mezcla perversidad, superstición y locura, en el rastreamiento de una cadena criminal cuyos eslabones fundamentales pueden concretarse en el gato negro ahorcado, la muerte accidental de la esposa, la ocultación del cuerpo y un destino en forma de segundo gato que propicia un final de antología:

«Sobre su cabeza, con la roja boca abierta y el único ojo como de fuego, estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había inducido al asesinato, y cuya voz delatora me entregaba al verdugo. Había emparedado al monstruo en la tumba».

Argento toma este relato prodigioso como columna vertebral de un guión donde se barajan otros cuentos del escritor: así, los dos crímenes que el protagonista fotografía en la primera parte se inspiran, respectivamente, en «El pozo y el péndulo» y en «Berenice». Los nombres de algunos de los protagonistas —Rod Usher, Annabel, Leonora— siguen una órbita similar. «El gato negro» de Argento es una pieza de cámara que homenajea a Poe, pero que se alimenta de las obsesiones específicas del cineasta. Parte de su originalidad estriba en apoyarse sobre una ficción que cita y remite constantemente a Poe, sin que los protagonistas sean conscientes de esa circunstancia. El espectador puede reconocer la procedencia literaria de los dos crímenes antes mencionados, pero para los personajes que habitan en ese universo meta-literario los dos casos son simples exponentes de una sanguinaria página de crónica negra. A partir de aquí, es posible imaginar «El gato negro» como una historia al estilo «Twilight Zone», en la que se narrara el paradójico itinerario de un personaje poetiano condenado de antemano por un destino que el espectador reconoce perfectamente (el relato de Poe es uno de los más populares), y que él desconoce porque la ficción en la que vive se lo niega. Argento nos ofrece, a través del «El gato negro», una agria disección de los últimos días de la pareja formada por Usher y Annabel. Sorprende la incómoda distancia que los separa, y que hace imposible imaginar que hubo un pasado en el que ambos compartieron algo más que una casa. La pasión por la música, el espíritu *new age*, y el vestuario perpetuamente vaporoso de Annabel contrastan con el universo de brutalidades en el que se mueve y trabaja su compañero. El hallazgo del misterioso felino negro precipita esta caída anunciada: “*Cualquiera pensaría que te han secuestrado a un hijo*” reprocha Usher a Annabel, después de la muerte del gato, en una magnífica secuencia en la cocina, que refleja con intensidad la irresoluble crisis matrimonial. Esta secuencia se abre con una reveladora angulación en picado y se construye a partir de una impecable alternancia de planos y contraplanos que aísla totalmente a los dos personajes, para unirlos

solamente en una violenta panorámica final, cuando Usher se levanta de la silla y golpea a la mujer. Este crucial escenario, donde tiene lugar el primer acto de violencia conyugal, acogerá más tarde el asesinato de Annabel. «El gato negro» de Dario Argento es el retrato criminal de un hombre vampirizado por el espectáculo sangriento de la muerte, y por lo que Poe denomina espíritu de perversidad, instigador de acciones que *“perpetramos simplemente porque sentimos que no deberíamos hacerlo”*. Argento hace que esa perversidad se apodere de Usher silenciosamente, sin remordimientos, como si se tratara de un juego inocente. Lo vemos, por ejemplo, seguir inicialmente al gato, aislarlo con el objetivo de la cámara y, poco después, encerrarse con él en una de las habitaciones. A partir de ese instante, sólo se nos muestran primeros planos del animal aterrorizado, unidos a otros de Annabel subiendo por la escalera, alertada por los maullidos del felino. En ningún momento se inserta un plano de Usher, y esa ausencia enturbia la posterior naturalidad del personaje al salir de la habitación: el cineasta clausura la secuencia con un significativo fundido en negro sobre ese hombre relajado, que se disculpa ante su mujer por haber pisado accidentalmente la cola del gato. En realidad, Usher ha experimentado el placentero impulso de una travesura sádica que esconde ya el veneno que irá creciendo en su organismo hasta hacer de él un asesino. El Rod Usher interpretado por Harvey Keitel está inspirado en el mítico Weegee (1899-1968), nombre de batalla de Arthur Fellig y autor de las extraordinarias fotografías sobre el New York de los años 30 y 40, que plasman con descamada nitidez la vida y la muerte de sus anónimos moradores. El gusto por la fotografía debió gestarse en el cineasta entre los focos y las cámaras del estudio de su madre Elda Luxardo, lugar de imprescindible paso para grandes estrellas del cine italiano del momento, como Claudia Cardinale y Gina Lollobrigida. Desde los inicios de su filmografía, Argento ha hecho de este arte un magnífico cómplice de sus crímenes cinematográficos: en «El pájaro de las plumas de cristal», el asesino fotografía a sus posibles objetivos antes de matarlos; en otra secuencia del mismo film, Argento intercala las fotografías policiales de los cuerpos en el lugar del crimen, subrayando los detalles violentos mediante una fragmentación detallada; en «El gato de las nueve colas», un fotógrafo capta la instantánea de un accidente, pero una mirada del negativo le descubre un asesinato; el protagonista de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» mata accidentalmente a un hombre en un teatro mientras un enmascarado le fotografía desde un palco para chantajearle; Gianna, la periodista curiosa de «Rojo oscuro», fotografía a Mark antes de conocerle, y lo coloca sin saberlo en una situación comprometida al publicar su foto en el diario; en «Tenebrae», el asesino fotografía los cadáveres de sus víctimas y envía copias a su ídolo Peter Neal. Usher, por fin, el turbio protagonista de «Los ojos del diablo», no se pierde ningún asesinato, y aunque confiesa que su especialidad es la vida, busca el arte en lo más espeluznante de la muerte. Argento coquetea con la posibilidad de hacer de Usher una prolongación del propio cineasta, como ha hecho anteriormente con el escritor de «Tenebrae», y con el

realizador que interpreta el malogrado Ian Charleson en «Opera». Ese ambiguo juego de espejos muestra a Dario Argento y a Rod Usher como apasionados fotógrafos del pánico que persiguen objetivos similares, enriqueciendo, así, la misteriosa máscara de sí mismo que Argento ha ideado para su público. La secuencia en la que Usher estrangula al gato mientras lo fotografía podría interpretarse como un guiño al respecto. Tal como está planificada, en ningún momento se puede asegurar que las manos del actor Harvey Keitel sean quienes sujeten y simulen estrangular al gato; como Argento confiesa en otro lugar de este libro, son una vez más sus manos asesinas las que entran en plano. La simbiosis que se produce entre la ficción — Usher— y su creador —Argento— no podía ser en este caso más perfecta.



Ramy Zada muriendo a lo Dario Argento... en el episodio de George A. Romero.

Cadáveres exquisitos

—Annabel. Argento disciplina su delirio operístico por el crimen y se sirve de la concisión escalofriante con que Poe describe en su relato el asesinato de la esposa del protagonista:

«... descargué un golpe que hubiera matado instantáneamente al animal de haberlo alcanzado. Pero la mano de mi mujer detuvo su trayectoria. Entonces, llevado por su intervención a una rabia más que demoníaca, me zafé de su brazo y le hundí el hacha en la cabeza. Sin un solo quejido, cayó muerta a mis pies».

La singular destreza del cineasta consiste en imprimir a la acción criminal de Usher una pasmosa e hiriente naturalidad: abate la hacheta de cocina sobre Annabel como si rompiera un vaso en medio de una discusión doméstica. La expresión de Keitel es tan elocuente que casi nos hace maldecir los magníficos vacíos subjetivos con los que Argento cubre la identidad de sus criminales. Como coda a esta compacta puesta en crimen es de ley señalar el lacerante efecto de la mano de Annabel cortada por el filo de la hacheta, que imaginamos obra de Tom Savini, responsable de las maravillas *gore* que puntean el film, y al que se puede detectar interpretando al dentista loco en la secuencia del cementerio que recrea el «Berenice» de Poe.

Historia de una escalera

La escalera de la casa de los Usher es el epicentro en el que se densifica toda la enjundia dramática del film. Por ella sube una preocupada Annabel al oír los exasperantes maullidos de su gato en la secuencia antes comentada; y por ella la perseguirá Usher tras la discusión violenta en la cocina —detalle servido por una generosa ración de *steadycam*—. La persecución será retomada cuando ella intente poner a salvo al segundo felino; actitud heroica que, por descontado, la conducirá a la muerte. Esa escalera será testigo, a su vez, de un hermoso guiño cinéfilo capaz de hacer palidecer de envidia a cualquier otro director post-hitchcockiano: Usher transporta el cadáver de Annabel por la escalera; la banda sonora de Donaggio se abandona a una exultante recreación del tema principal del ‘Psicosis’ de Bernard Herrmann para preparar la entrada de Martin Balsam, el inolvidable actor que encamara al detective Arbogast en el mítico film de Hitchcock —y cuyo espíritu revoloteó ya en torno a la muerte de John Saxon en «Tenebrae»— que, como vecino entrometido, no duda en poner en un aprieto al marido asesino cuando se dirige hacia la escalera repitiendo, para gozo del espectador, aquel inolvidable ascenso al primer piso de la mansión de Norman Bates. La melancolía cinéfila de Argento no olvida, sin embargo, a su maestro más querido, Mario Bava, al que tributa rendido homenaje con el plano del cadáver de Annabel sumergido en la bañera, mientras el agua entintada en rojo oculta su rostro progresivamente, y que se inspira directamente en la muerte de Claudia Dantes, última víctima femenina de «Seis mujeres para el asesino». En esa escalera, Argento emplaza la cámara para señalar con sádico regodeo el camino que conduce hasta el cadáver emparedado de Annabel, un faro impertinente que no cesa de arañar la puesta en escena, mientras Usher intenta dar largas al acoso policial. Y esa misma escalera, finalmente, se tragará las llaves de las esposas que le unen al policía, dejándole a merced de un insensato plan de huida que hará de él un rocambolesco cadáver, del que ya no podrá dar fe fotográfica.

TRAUMA

— 1993 —

T «trauma» empezó a gestarse en Pittsburgh, durante el montaje de «Los ojos del diablo». Aprovechando una largo fin de semana. Argento viajó a Boston, donde estuvo cuidando a Anna, hermanastra de Asia e hija de Daria Nicolodi. La joven sufría anorexia. La impresión se tradujo en un relato que el cineasta tituló «L'enigma di Aura». Una vez en Roma, en colaboración con Franco Ferrini y Giovanni Romoli, profundizó en los entresijos de la historia para transformarla en el guión de su próximo *thriller*, titulado inicialmente «Moving guillotine», a mayor gloria del artilugio usado por el asesino. «Trauma» se rodó en Minneapolis, con un presupuesto de siete millones de dólares y un rodaje de siete semanas. En el guión colaboró el novelista y director de la revista de culto «Twilight Zone» T.E.D. Klein en quien el cineasta se apoyó para conseguir «una historia completamente americana». El *casting* incluía a Asia, que trabajaba por primera vez en un film dirigido por su padre: al joven Christopher Rydell, torero y amante de Sharon Stone en la versión caliente de «Sangre y arena» dirigida por Javier Elorrieta; a Brad Dourif, uno de los actores fetiche del cine de terror de los ochenta y voz del diabólico Chucky; a Frederic Forrest, el inolvidable rostro de Dashiell Hammett en el film de Wenders «El hombre de Chinatown»; y a la veterana Piper Laurie, bellísima fantasía oriental de antaño, estupenda actriz en «El buscavidas», y recuperada por Brian de Palma en «Carrie» para interpretar a la terrible madre de la protagonista. En el apartado de efectos especiales «Trauma» contó con Tom Savini, que se aplicó en la confección de las decapitaciones que puntúan el film. Pino Donaggio puso inquietud y romanticismo a la banda sonora, mientras que la fotografía corrió a cargo de Raffaele Mertes, responsable, dos años antes, de «La Secta» de Michele Soavi.



Piper Laurie perdiendo la cabeza en «Trauma».

Sinopsis

Noche de lluvia intensa. Una enfermera es asesinada y decapitada, con un dogal eléctrico, en el interior de su consulta. El asesino guarda la cabeza de la víctima en un maletín. David (Christopher Rydell), joven periodista exdrogadicto, impide que Aura (Asia Argento), una adolescente anoréxica, salte al vacío desde la barandilla de un puente. El periodista la invita a comer, pero sólo consigue que la joven le robe la cartera. Aura es interceptada por dos policías, que la devuelven a casa de sus padres, un matrimonio que se dedica a sesiones de espiritismo. La madre (Piper Laurie) actúa de médium. Entre los invitados a la sesión de esa noche, se encuentra el doctor Judd (Frederic Forrest), amante de la madre y director de la clínica de la que Aura ha escapado. La médium convoca a Nicolás, el espíritu que le sirve de enlace con el más allá, pero la comunicación se interfiere: otro espíritu, víctima de un asesino degollador —el asesino del dogal— exige venganza. La madre abandona el círculo, y sale al exterior seguida por su marido. Aura les ve desde la ventana de su habitación y sale tras ellos, para descubrir a un desconocido que le muestra las cabezas cercenadas de ambos. Aterrorizada, huye del lugar. Aura se pone en contacto con David gracias a la cartera sustraída. La joven le pide que le ayude a descubrir al asesino. David instala a la adolescente en su casa. En otro lugar de la ciudad, Gabriel (Cory Garben), un niño de corta edad, asiste curioso a las ocupaciones de un vecino: se trata del degollador. Aura sorprende a David haciendo el amor con su amante, Grace (Laura Johnson). La adolescente abandona la casa y David sale en su busca. Dolida por el creciente interés de David por su amiga, Grace la denuncia al doctor Judd, que la

interna en su clínica. David acude a rescatar a Aura de la clínica. El criminal, que también se halla en el edificio, decapita a una de las enfermeras. Aura y David escapan del centro aprovechando la confusión general desatada por el crimen. Una cadena de pistas les lleva a descubrir un nexo de unión entre las víctimas: todas formaban parte del mismo equipo médico. David intenta ponerse en contacto con los dos miembros supervivientes, pero el asesino se le adelanta. El doctor Judd entra en casa de David para llevarse a Aura a la fuerza. David y la oportuna llegada de la policía se lo impiden. En su huida, Judd estrella su coche y muere. En su maletero aparecen las cabezas de las víctimas. David regresa a casa y descubre una nota de suicidio de Aura. La ropa de ésta aparece en la orilla del río. David se lanza al agua y nada inútilmente hasta la extenuación. Un David de aspecto descuidado y desesperanzado vaga por las calles. De pronto, distingue la pulsera de Aura en el brazo de alguien. Siguiendo la pista, se tropieza con Gabriel, el niño que ha estado espionando al cazador de cabezas desde el inicio del film, que le señala las ventanas de la casa vecina. El joven entra en la casa, y allí es sorprendido por la madre de Aura, inesperadamente reaparecida, que lo deja sin sentido. David vuelve en sí en los brazos de Aura. Ambos están prisioneros en el sótano. La joven ha conseguido recordar, al fin, los sucesos que tuvieron lugar en la aciaga noche. La oscuridad y la intensa lluvia la indujeron al error: sólo había una cabeza cortada, la de su padre, y un responsable directo del asesinato, su propia madre. La madre cuenta a sus prisioneros la razón de su conducta: Nicolás, el espíritu mediador en las sesiones de espiritismo, es el nombre del hermano de Aura, que murió decapitado en el parto durante una noche de tormenta. Aprovechando su sensibilidad de médium, el espíritu de Nicolás llega hasta ella para exigir venganza contra todo el equipo médico que la atendió. Un aparatoso derrumbe provocado por la propia madre de Aura hace que el techo del sótano ceda, abriendo una brecha que conecta con un armario donde estaba escondido Gabriel, el niño de la casa vecina, que se ha apoderado del dogal eléctrico. El dogal se pone en marcha, y antes de que nadie pueda detenerlo, decapita accidentalmente a la madre.



Asia Argento: la niña de sus ojos.

La clínica de las cabezas cortadas

«Trauma» es un magnífico compendio de algunos de los temas que acompañan al cineasta desde la lejana «El pájaro de las plumas de cristal»: un asesino sin rostro que actúa siguiendo un *modus operandi* ritualizado, siempre fiel a una única herramienta fetiche; un pasado incidente traumático que justifica las muertes del presente; un nuevo cruce dialéctico entre memoria y olvido, que tiene por epicentro el eslabón perdido de un equívoco detalle visual que se interpreta de manera errónea; una madre terrible, un lenguaje de cuento, una zoología pintoresca y una persistente presencia del agua. De forma puntual, Argento retoma la parapsicología utilizada en «Rojo oscuro» y eleva a la categoría de monográfico el gusto por las cabezas cortadas, que hasta entonces habían tenido un peso específico menor en sus *puestas en crimen* (recordemos, sin embargo, la ejecución con la que sueña Roberto y la muerte de Nina en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris», la muerte de la madre de Carlo en «Rojo oscuro», y la de Morris y la turista danesa en «Phenomena»). Que «Trauma» aborde el tema de la anorexia tampoco debería considerarse una novedad. El cineasta siempre ha confesado una incontenible aversión por la comida, sensación patológica que ha terminado por instalarse en el imaginario de sus películas. Basta recordar «Suspiria», donde la comida poseía connotaciones negativas, y una fisicidad que rayaba con lo repugnante (sobre todo en la secuencia en la que Jessica Harper se deshacía de ella por el inodoro), o aquella secuencia de «Phenomena» que detallaba los esfuerzos de la protagonista para provocarse el vómito encerrada en un cuarto de baño. También son susceptibles de interpretarse como fruto de una sensibilidad

anoréxica las fugaces y terroríficas imágenes de las cocinas —que aparecen tanto en ese film como en «Inferno»—, siempre habitadas por ogresas y repletas de carne cruda de dudosa procedencia. La anorexia, en «Trauma», conecta también con los desarreglos mentales que impedían la madurez de la joven Betty en «Opera». Aura, siguiendo un ritual insoslayable en el cine del director romano, debe cortar el tiránico cordón umbilical que la supedita a su progenitora. Argento nos describe la desasosegante relación entre madre e hija mediante dos elocuentes planos: cuando Aura es devuelta a casa después de haber sido interceptada por la policía a la salida del restaurante, un movimiento de retroceso de la cámara deja en suspenso la identidad de la madre, para concentrarse en una hija atemorizada, que busca protección detrás de los agentes. A la voz en *off* de la madre llamándola, Aura inicia un tímido gesto para abandonar su fútil refugio. Un poderoso e inesperado primer plano frontal de Piper Laurie con los brazos abiertos invade la pantalla: la cámara, que se aproxima a ella al adoptar la mirada de Aura, nos contagia una incontenible sensación de peligro. Estamos dando el primer paso hacia una transrealidad que anuncia, bajo la máscara de una madre inestable, la silueta tortuosa de las brujas de Argento. «Trauma» insiste en una mixtura que el cineasta domina y que ya forma parte de su idiosincrasia creativa: el *thriller* y los cuentos. A esta combinación añade, de forma excepcional, una historia de amor que se atreve a centrar el relato, y cuya conclusión esperanzadora contrasta con la mirada agria con la que siempre ha despachado estos asuntos. Aura, la adolescente anoréxica, y David, un joven dibujante con pasado toxicómano, son dos personajes socialmente conflictivos que el azar unirá en una puente, para hacerlos protagonistas de un viaje iniciático en forma de aventura detectivesca, en la que cada cual deberá descender a sus propios infiernos para poder reafirmar el binomio romántico. «Trauma» posee, junto a «Rojo oscuro», una de las más terroríficas imágenes de una madre terrible de toda la filmografía del cineasta: si en aquella lanzó al espectador un rostro de palidez cadavérica encajado dentro de un espejo, aquí se atreve a proponer una arriesgadísima imago, que sólo aceptaríamos en la inmovilidad fantástica de una tela barroca o en un encuadre de sublime cine mudo: la madre de Aura transportando, en una mano, la cabeza cercenada del padre, y agarrándose la propia cabellera con la otra mano, para fingir ser ella misma una segunda cabeza cortada. Hacia el encuentro de esa imagen, que muestra, por fin, a la bruja sin falsos intermediarios maternos, se dirige Aura a lo largo del film. Para ello, siempre en compañía de su fiel David, atravesará una accidentada topografía constituida por una sucesión de interiores claustrofóbicos, quebrados por interminables pasillos que la cámara recorre vertiginosamente, y que Argento se encarga de conjugar como si fueran parte de un único y dedálico entresijo espacial, un bosque laberíntico preparado para que la pareja, emulando a Hansel y Gretel, caiga prisionera en la mansión de la malvada bruja. Los personajes de «Trauma» están unidos a partir de extrañas y hermosas asociaciones que consolidan esa atmósfera irreal, tan indispensable para el autor de «El pájaro de las plumas de

crystal». El doctor Judd, defensor de una teoría que señala la cabeza como el lugar de residencia del alma, es el amante y encubridor de Adriana Petrescu, que asesina a sus víctimas decapitándolas; Judd, a su vez, siempre lleva, ajustado al cuello, un collarín ortopédico que nunca justifica, ni tan sólo cuando un policía le interroga directamente. Adriana se lleva las cabezas de las víctimas, como si sus almas residentes pudieran aún estar conscientes, y así seguir atormentándolas después de muertas. Adriana mata por venganza, instigada por el espíritu de Nicolás, su pequeño hijo que murió decapitado en el parto. Al mismo tiempo, un vecino, un niño de corta edad, espía sus movimientos, entra en su casa y se siente atraído por un raro artilugio, la *moving guillotine*, circunstancia que aprovecha Argento para poner a prueba los nervios del espectador y los de su co-productor norteamericano, Robbie Little, seguramente más tolerante con los desmanes a ritmo de *cartoon* perpetrados por Macaulay Culkin en «Solo en casa» que con el refinado sadismo del italiano, que hace del niño un candidato a perder la cabeza. Sin embargo, será precisamente Gabriel, el vecino curioso, quien al final elimine a la bruja en una rocambolesca situación que se hace imposible justificar, a menos que se intente desde la óptica mágica de los cuentos. Gabriel actúa de imperturbable e inocente ejecutor, como si por unos segundos el espíritu de Nicolás actuara a través suyo, para clausurar definitivamente una venganza que ha hecho de Adriana Petrescu una peligrosa adicta a los placeres de la guillotina eléctrica. El agua es un elemento indispensable para la dramaturgia de «Trauma». La madre de Aura solo actúa los días de lluvia porque el fatal desenlace del parto tuvo lugar durante una tormenta. No muy distante de la bruja Helena Marcos de «Suspiria». Adriana tiene el poder de provocar la lluvia, al menos artificialmente, como en la gran *sequenza lunga* del hotel en la que asesina a una de las enfermeras. Pero es en la relación entre Aura y David donde el agua se revela fundamental. David conoce a Aura cuando la adolescente está a punto de arrojar desde un puente a las aguas del río. Más tarde, después de que Aura haya intentado abandonar a David al haberlo sorprendido durante la noche en la cama con Grace, el reencuentro de la pareja, reconciliada, vuelve a recuperar el motivo acuático: la cámara envuelve a los protagonistas con un movimiento circular (transcendentalizado por la música de Donnagio), para pasar, por corte directo, a un plano de las plácidas aguas del río al amanecer. Tras la muerte del doctor Judd. David regresa a casa, y encuentra una nota firmada por Aura en la que le dice que va a reunirse con su madre. David sale al exterior y encuentra el camisón de la adolescente en la orilla del río: el joven se arroja al agua y busca desesperadamente a su amada. No nos es difícil ver en esas aguas nocturnas la imagen de la madre terrible que ha succionado la vida de su hija. El vínculo del agua con la muerte culmina con David observando en un escaparate el cuadro de John Everett Millais, 'Ofelia'. El joven sigue hasta una casa a alguien que lleva la pulsera de Aura y cuando está a punto de darse por vencido se apoya en un gran barreño de agua en el que ve súbitamente el reflejo de Aura en una de las ventanas. El agua cambia de signo, y se hace promesa de resurrección: la

madre de Aura deja sin sentido a David, que despierta por el goteo de las lágrimas de Aura en su frente.



El enigmático doctor Judd, interpretado por Frederic Forrest.

Cadáveres exquisitos

—**Georgia.** El film se abre con un inquietante asesinato que marca el tono y la atmósfera que se impondrá en los cuatro siguientes. El cineasta retoma el influjo ominoso de la lluvia de «Suspiria», «Inferno» y «Tenebrae» para preparar el clima de la secuencia. A la presión claustrofóbica que ejerce la lluvia, sigue la entrada en campo de la sombra del criminal recortándose en el cristal de la puerta, mientras la enfermera habla por teléfono. El cineasta recurre a planos subjetivos para cubrir la identidad del asesino, delegando lo tenebroso de su personalidad a la atmósfera y al detalle: junto a la lluvia y a la sombra en el cristal, destaca el maletín negro —al que Argento dedica tres planos inquietantes— y, claro está, el dogal eléctrico que esgrime para la decapitación de la enfermera. Al vacío que la ausencia del rostro del criminal deja en los encuadres se opone el rostro de la víctima con los ojos ensombrecidos por el miedo, los planos del dogal en acción y la imagen de unos lagartos enjaulados que observan el crimen sin inmutarse. El primer plano de la enfermera mirando a cámara transmite la cercanía o, mejor, la intimidad que exige el asesinato y que el cineasta había utilizado con fuerza similar en «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» (la muerte del detective privado Arrosio) y en «Tenebrae» (el estrangulamiento de Gianni en el interior del coche). La secuencia finaliza con la imagen del asesino

liberando a los largartos.

—**Hilda.** La clínica del doctor Judd es el escenario del segundo crimen. Argento recurre a una brillante *set piece* en la que combina, *á la griffith*, tres espacios en lucha por converger: la habitación de Aura, el recorrido del asesino en plano subjetivo por los pasillos de la clínica y la llegada de Mark para visitara la joven. La tensión surge a través de un equívoco: Argento hace creer al público que el objetivo del criminal es Aura, hecho que los acontecimientos posteriores desmienten, abriendo una nueva e insospechada vía en la intriga. Destacad diálogo entre los incesantes movimientos de cámara subjetiva que se desplazan por elipsis y el *tempo* en la habitación de Aura, que transcurre mucho más lentamente. El asesinato de la enfermera, verdadero objetivo del criminal, viene precedido por un velocísimo *travelling* subjetivo de aproximación, al que se unen tres planos no menos veloces: primer plano de la mujer girándose / nuevo y más cerrado primer plano de la víctima, recibiendo un puñetazo / primerísimo plano de un martillo golpeándola. El montaje de los dos últimos planos es tan violento como las imágenes que recrean. Se puede hablar de un encabalgamiento subliminal entre ambos fragmentos: hemos dicho que el plano que muestra el rostro de la enfermera es golpeado por un puño (entra en campo por la izquierda del encuadre), pero si visionamos el fragmento a cámara lenta es posible ver un segundo puño entrando en campo, en sentido inverso, por la derecha del encuadre. Ese segundo puñetazo queda borrado por la irrupción violenta del siguiente plano, con el martillo golpeando a la mujer en la misma dirección que el segundo puñetazo. Un cuarto plano mostrando la caída al suelo de la cofia de la enfermera suple metonímicamente la imagen del cuerpo desplomándose. Para la ritual decapitación. Argento se apoya nuevamente en el fuera de campo, delegando el horror a las sombras que se reflejan en la pared. Si un lagarto enjaulado era testigo de excepción en el primer cadáver excelente, aquí el placer escoptofílico recae en uno de los enfermos, que no vacila en recibir el sangriento desenlace con gozosa complicidad.



Black and Dekker para psicópatas.

—Linda. La siguiente enfermera es decapitada en la habitación de un hotel, sin que Mark y Aura puedan evitarlo. La ausencia de lluvia contradice la posibilidad inicial de un nuevo asesinato. Un perturbador *crescendo* demostrará, sin embargo, lo equivocado de tal presunción: el asesino activa el sistema de seguridad contra incendios y crea artificialmente la lluvia que necesita para satisfacer su sangrienta venganza. La secuencia conjuga silencios, apuntes musicales, el sonido —y la imagen— del agua de la ducha de Aura, miradas nerviosas entre ella y David, frases premonitorias, el plano de un televisor emitiendo una secuencia de lluvia y movimientos de cámara que simulan conectar la habitación de la víctima con la de la pareja, aparentando una misma unidad temporal y espacial que se rompe, finalmente, al mostrarnos la acción criminal en la habitación de la enfermera, hacia donde David corre en vano para intentar salvarla. El progresivo clima onírico soporta su máximo voltaje en los planos del joven apresurándose a recibir el último mensaje de una cabeza cercenada sobre la moqueta de una habitación llena de lluvia.

—Dr. Lloyd. La muerte del doctor Lloyd sigue la pauta de los anteriores. Mark da con él después de entrevistarse con un compañero del que fuera su último trabajo. El encuentro se produce en plena calle, a la luz del día. No hay nada perturbador en el aire. Sin embargo, después de que Mark se haya ido, las cosas se precipitan. Mediante un simple cambio de plano, Lloyd es introducido en el ámbito de la pesadilla: es de noche y está lloviendo; el edificio en el que vive es un laberinto de amenazantes esquinas y la puerta de su apartamento está custodiada por una muñeca

que se descabeza oportunamente para mostrarle su destino. Como buen fotógrafo del pánico. Argento monopoliza la energía de la secuencia del asesinato no tanto en su sádico componente exterior —se rompe el dogal por culpa de la cadena que lleva Lloyd en el cuello y se improvisa la decapitación usando el montacargas— sino en aproximar la cámara hasta el rostro de la víctima, para intimar con su miedo.

LA SINDROME DI STENDHAL

— 1996 —

El material de base para el siguiente film de Argento surgió de la lectura de un ensayo sobre el síndrome de Stendhal escrito por una psiquiatra florentina, Graziella Magherini. Originariamente, Argento urdió una trama ambientada en Phoenix, que narraba la transformación que sufría una joven de Chicago al visitar una exposición de pinturas de El Bosco. Las actrices Bridget Fonda y Jennifer Jason-Leigh, intercambiables desde «Mujer blanca soltera busca», estuvieron en el punto de mira del cineasta. Las tensas relaciones con los productores norteamericanos de «Trauma», agravadas por los desalentadores resultados del film en taquilla y el desmantelamiento inmediato de la Dae Produccions, fueron factores decisivos para que el film se terminara rodando en Italia, con el apoyo financiero de un antiguo asociado de la Cannon, Giuseppe Colombo. Asia Argento, que eligió el nombre de Anna para la protagonista, en homenaje a su hermanastra fallecida en un accidente automovilístico en 1994, encabezó el reparto. El actor alemán Thomas Kretschmann («Stalingrado») interpretó al psicópata ilustrado que atormentaba a la protagonista. El retomo a Italia supuso, además, el reencuentro musical con un viejo colaborador —Ennio Morricone— y el encuentro privilegiado con otra figura histórica del cine italiano, el director de fotografía Giuseppe Rotunno («El gatopardo», «Rocco y sus hermanos», «Roma», «Amarcord», «Los girasoles»), quien declinó utilizar la *steadicam* a la que tan adicto es Argento. El film se rodó en los estudios Cinecittà de Roma, en Viterbo y en la emblemática Florencia, donde Argento consiguió rodar, después de complejos trámites, el interior de los Uffizi.



Los graffitis de «La síndrome di Stendhal».

Sinopsis

Anna Manni (Asia Argento), una joven agente de policía, se traslada a Florencia siguiendo la pista de un asesino en serie. Durante una visita a los Uffizi empieza a sentirse inquieta, el entorno se hace inesperadamente agresivo y los cuadros cobran una inusitada realidad: la joven, víctima del famoso síndrome de Stendhal, pierde el sentido. Al volver en sí, aún bajo los efectos del *shock*, no puede recordar quién es. Un desconocido, que ha observado su desmayo, se acerca a ella y la acompaña hasta un taxi. Después de encontrar su hotel gracias a un oportuno llavero. Anna se refugia en su cuarto. La joven agente recupera la memoria tras una nueva crisis provocada por una reproducción colgada de 'La ronda de noche'. El desconocido que la ayudó en el museo aparece en su habitación: se llama Alfredo y es el peligroso criminal buscado por la policía. Anna es violada y golpeada hasta perder el conocimiento. Cuando despierta, descubre que la pesadilla todavía continúa: se encuentra dentro de un automóvil en compañía de Alfredo y otra joven violada (Sonia Topazio), a la que el criminal ejecuta de un disparo en la cabeza. Anna consigue escapar del coche. La terrible experiencia deja profundas secuelas en la muchacha, que cambia de aspecto físico y se vuelve extremadamente agresiva. Ello repercute en su relación sentimental con Marco (Marco Leonardi), policía como ella. Por recomendación de su psiquiatra, el doctor Cavanna (Paolo Bonacelli), Anna viaja hasta Viterbo, su ciudad natal.



Anna recorriendo los Uffizi.

El encuentro con la familia es desesperanzador

La única salida para la joven parece ser la pintura, a la que se entrega con dedicación enfermiza. Alfredo asesina a otra muchacha (Lucia Stara). El inspector Manetti (Luigi Diberti), superior de Anna, teme por la seguridad de su agente y manda una escolta para que la proteja. La medida se revela insuficiente: Alfredo mata a los guardianes y secuestra a la custodiada. Alfredo retiene a Anna en un aislado y sucio refugio de drogadictos próximo a unas cataratas. Sola, atada de pies y manos, Anna siente de nuevo la manifestación del *síndrome*: los *graffities* de las paredes se abalanzan sobre ella para violarla. Cuando Alfredo regresa, la joven, que ha conseguido liberarse durante la crisis, le asalta por sorpresa. Anna traslada el cuerpo medio moribundo de su verdugo hasta el exterior y lo arroja a las cataratas. Anna se repone en el hospital y, aunque el cuerpo de Alfredo no ha sido recuperado, todo indica que el caso está cerrado. Pero Anna ha cambiado. Se compra una peluca rubia para ocultar las cicatrices que en su rostro ha dejado el sadismo de Alfredo. Un día conoce a Marie (Julien Lambroschini), un estudiante de arte con el que vive una historia de amor. Poco tiempo después, el joven es asesinado. La amenaza de Alfredo sigue planeando en el horizonte. Una noche, Anna recibe la visita del doctor Cavanna. La entrevista se va haciendo cada vez más incómoda. El psiquiatra está dispuesto a llegar a la verdad que se oculta en Anna. Una llamada telefónica de Marco les anuncia que el cadáver de Alfredo ha sido encontrado en el río y que, por lo tanto, no puede ser el responsable de la muerte de Marie. Cavanna se muestra especialmente inquisidor ante la joven. Anna se maquilla minuciosamente frente al

espejo. Lllaman a la puerta. Es Marco que viene a protegerla de un posible psicópata imitador de Alfredo. Las paredes del apartamento de Anna están llenas de sangre. El cadáver de Cavanna yace en el piso. Anna acaba confesando la locura que la atenaza: Alfredo la ha poseído, vive en ella y la obliga a obrar de esta forma. Marco le pide que le entregue el arma que ha utilizado para los homicidios. Anna le lleva hasta el coche donde la ha guardado. Al ir Marco a cogerla, Anna le golpea hasta matarlo. La llegada de la policía obliga a la joven a huir por las desiertas calles que circundan su apartamento. El inspector Manetti insiste a sus hombres que no disparen contra la fugitiva. Anna es interceptada y pide desesperadamente la muerte. Manetti y sus hombres la tranquilizan y la toman en brazos en un gesto de conmovedora piedad.



La mirada del abismo.

El síndrome de Stendhal y Henry Beyle

El estado mental conocido como *síndrome de Stendhal* es una turbadora reacción frente a las obras de arte, que se traduce en todo género de trastornos de raíz psicosomática, como crisis de ansiedad, aturdimiento, violentas taquicardias, alucinaciones, pérdida del conocimiento y amnesia. Este tipo de alteración suele producirse, por regla general, en lugares que, como en el caso de Florencia, acumulan un gran patrimonio artístico. Antes de immortalizarse con ‘El rojo y el negro’ y ‘La cartuja de Parma’, Stendhal, seudónimo del escritor francés Henry Beyle (1783-1842), templó su estilo con la escritura de obras sobre pintura y viajes. En una de ellas, ‘Roma, Nápoles y Florencia’, refirió la inusual emoción que experimentó en esta última ciudad al visitar la capilla Niccolini de la basílica de Santa Croce, en la que se

encuentran los frescos de Volterrano:

«Sentado en la grada de un reclinatorio, con la cabeza apoyada en el púlpito, para poder mirar el techo, las Sibilas de Volterrano me han dado tal vez el placer más vivo que jamás me ha dado la pintura. Estaba ya en una especie de éxtasis, por la idea de encontrarme en Florencia y la proximidad de los grandes hombres cuyas tumbas había visto. Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba, por así decir. Había llegado a ese punto de emoción donde se encuentran las ‘sensaciones celestiales’ que dan las bellas artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de la Santa Croce tenía fuertes latidos de corazón, lo que en Berlín llaman nervios: la vida se me había desvanecido, caminaba con temor de caer».

Que el nombre de Stendhal se viera implicado en la denominación de tan particular cuadro clínico obedece, por encima del texto citado, a una cuestión de sensibilidad que permitiría ver en el autor de ‘La cartuja de Parma’, y en palabras de Graziella Magherini, autora del ensayo en el que se inspira Argento:

«el primer escritor de la modernidad que estudia la representación del hecho turístico como evento sentimental caracterizado por una emocionalidad que ya no es regulable según los parámetros de la admiración clásico-retórica. Por ésta su ductilidad psicológica, por la elasticidad con que se dispone a aprehender lo real en todas sus manifestaciones, sin una forma preconcebida, Stendhal viajero está más cerca del turista de hoy, de sus humores, de sus incertidumbres y precariedades, de sus estados de ánimo».



El toque sádico de papá.

El síndrome de Stendhal de Dario Argento

Dario Argento cuenta cómo sufrió en sus carnes el síndrome de Stendhal al contemplar el Partenon de niño: «*No era posible imaginar que un ser humano fuera responsable de todo aquello. Perdí el equilibrio y caí al suelo*». Este temprano y enfermizo sentido de la percepción ha contribuido a hacer del arte un componente esencial en su cine, una necesidad adictiva que lo desmarca del capricho, de la veleidad cultural y del poso meramente decorativo. El arte es para Argento una línea de sombra que forma parte de la exégesis de sus miedos. Le apasiona la música de Verdi, pero elige el «Va Pensiero» para cubrir la banda sonora de uno de los espeluznantes crímenes de «Inferno», y elige su «Macbeth» como directriz para «Opera», con la mirada puesta en la maldición que tradicionalmente desata su puesta en escena. De Chirico y Hopper son esenciales en la poética visual de «Rojo oscuro» y su traslación cinematográfica impregna de melancolía a aquellos que van a morir. La concepción espacial de los grabados de Escher crea la angustia escenográfica que transmiten los recodos de la academia de «Suspiria». Una pintura constituía el detonador que impulsaba la locura de Monica Ranieri en «El pájaro de las plumas de cristal»: una caja de Pandora bidimensional que combinaba un estilo rematadamente *naif* con una cruda temática de crónica negra, y que hacía de su superficie un plástico canto de sirena que despertaba y atraía la fascinación morbosa de los personajes. En ese mismo film, Argento transformaba la aséptica neutralidad de una galería de arte en un escenario terrorífico, poblado por esculturas en forma de garras de pájaro, que contagiaban subliminalmente su tenebrosidad zoológica al título de la película y, después, en una trampa infernal que se cerraba en torno a Sam Dalmas, como si se tratara de castigar a un desaprensivo visitante que mancillara con su presencia un ámbito sagrado e interdicto. Con «La sindrome di Stendhal» Argento recupera de algún modo el personaje de su primera asesina cinematográfica, pero tributándole las visiones que «El pájaro de las plumas de cristal» omitía. Las galerías Uffizi y los cuadros que cuelgan de sus paredes serán el instrumento desestabilizador de una sensible agente de policía, que queda desde entonces a merced de un psicópata devoto del arte. Argento abre fuego con uno de sus característicos principios de tramo largo: cine puro sin apenas mediación de diálogos. No sabemos nada sobre la identidad de la protagonista, creemos que es una turista más. No hay una tranquilizadora voz en *off* como en «Suspiria». Cuando la muchacha se desmaya y su bolso se abre al caer, descubrimos entre sus pertenencias una pistola y su documento de identidad. Esos dos objetos, sin embargo, no se encuentran ya en el bolso cuando le es devuelto por una aparente buen samaritano. El detalle nos inquieta sólo ligeramente: aún estamos bajo el hechizo de las imágenes con las que Dario Argento ha visualizado los pormenores del síndrome de Stendhal que hace mella en la protagonista. Aquella perturbadora galería de arte de «El pájaro de las plumas de

crystal» se renueva en la piel de los Uffizi. Antes, sin embargo, hemos visto las calles adyacentes barridas por una cámara hipermóvil que las desfigura hasta la extrañeza más hiriente. La ansiedad domina paulatinamente a Anna, que se ve oprimida por un agobiante flujo humano al que intenta inútilmente resistirse. Dentro de los Uffizi la situación no mejora. Los frescos de los techos la aplastan con su monumentalidad pictórica, y la belleza de las obras de Ucello, Caravaggio, Boticeili, Brueghel adquiere una textura física, agresiva. Viven. La reclaman. La engullen. Anna se sumerge en las aguas contra las que se estrellaba el Ícaro de Brueghel, asemejándose con ello al hijo de Dédalo, que se precipitaba al abismo después de que sus alas de cera se derritiesen al aproximarse temerariamente al sol. Aquí, es el poder del arte quien derrite las frágiles defensas de Anna y el que marca el inicio de la larga caída que sólo concluirá en el último plano del film, cuando sus compañeros de profesión la eleven en brazos formando una inolvidable Pietà. «El síndrome de Stendhal» reaparece en la habitación del hotel que acoge a la protagonista. Una reproducción de «La ronda de noche» se abre para recibir a Anna. Argento utiliza el tema del cuadro para trasladarnos a la pretérita noche romana en la que se le encomendó a la joven inspectora la misión que la ha llevado hasta Florencia. No hay un corte brusco: Anna pasa directamente de la habitación del hotel a la calle romana. Es el triunfo del sentido mágico del espacio argentoriano. Pero la auténtica pesadilla aún no se ha manifestado. Argento nos había mostrado una fugaz visión de ese infierno inminente, a la salida de los Uffizi, cuando Anna levantaba el cristal de la ventanilla del taxi y el reflejo de Alfredo se apoderaba de la mitad del encuadre. Ahora, ese reflejo regresa para reclamara su víctima: la imagen de Alfredo entra en campo reflejándose en la superficie del cristal de «La ronda de noche». Ese turbador efecto supone una decisiva premonición de la naturaleza fantasmagórica que el criminal poseerá en lo sucesivo para Anna. Alfredo somete a la joven a una ceremonia iniciática en la que el sexo, la violencia y la sangre se hermanan en feroz comunión. El ritual se revela parecido al que el aristocrático Drácula, de Bram Stoker, practicaba infligiéndose una herida en el pecho para dar de beber su sangre a su acompañante, y sellar con ello su posesión. Después de esa noche, los destinos de Alfredo y Anna se harán del todo inextricables. La caída de Ícaro ha dado comienzo. Si en «Trauma» hablamos del agua como agente conductor entre los personajes, aquí la sangre adquiere una constancia dramática que envuelve los destinos de Anna y Alfredo: Anna se golpea la boca con el canto de la mesa al desmayarse en los Uffizi, y la sangre mancha su vestido blanco. Cuando Alfredo la viola en el hotel, utiliza una hoja de afeitar para herirla en los labios y recuperar la herida epifánica de la galería. La sangre vuelve a manar durante el viaje en tren, al cortarse Anna con una copa de cristal: Argento inserta un plano del mantel recibiendo las gotas de sangre, análogo a otro plano utilizado durante la violación. Anna se excita cuando su amigo la golpea en la boca y la hace sangrar durante los ejercicios de boxeo. La brutal ceremonia de la cueva está presidida de nuevo por la visión de la sangre, inequívoco agente conductor de la

excitación sexual de Alfredo. La primera señal que recibimos de la muerte del psiquiatra es la escalofriante mancha de sangre en la pared del apartamento de Anna. Al final, el vestido blanco de Anna también acusa el rojo de la sangre, casi en simetría con el vestido blanco de su primera visita a los Uffizi. Paralelamente a la sangre, destaca el uso que el cineasta hace de los espejos, habituales en su cine, que en «La sindrome di Stendhal» atraen más que nunca esa mirada demente, desvelándola en progresivos reflejos de desasosiego, en un recorrido inexorable hacia el país de la locura. Después de la violación, Anna empieza a mutar, cortándose el pelo y adoptando provocadoras maneras masculinas. Anna se mueve en un mundo invariablemente poblado de hombres (el inspector Manetti, el doctor Cavanne, su propio padre, sus hermanos, Marco, Alfredo...) de los que parece querer protegerse con esa recién adquirida capa de masculinidad, a la que añade una decidida agresividad de animal herido. No hay mujeres en su entorno. Argento no nos muestra el rostro de la madre, que ella recuerda con cariño: sólo una imagen apenas perceptible entre las esculturas etruscas de Viterbo. Curiosamente, la única mujer con la que la protagonista tiene un fugaz contacto es otra madre, la de su efímero compañero.



La metamorfosis de Anna ha comenzado.

Marie, interpretada por Verónica Lazar, la actriz que diera vida a la Muerte en «Inferno», detalle del que es difícil prescindir y que repercute en la extraña calma que destila la secuencia de su encuentro en el aeropuerto, frente al ataúd del joven asesinado, de signo más inquietante que conmovedor. Atrás quedan las heroínas de Argento —Suzy Banyon, Jennifer Corbino— que transitaban por un mundo infernal sin impregnarse del horror que las perseguía. Con la Anna de «La sindrome di Stendhal» el cineasta da una vuelta de tuerca definitiva y pesimista a los caminos de la indefensa Betty de «Opera». Los expeditivos métodos de sus verdugos son casi

intercambiables: tanto Alan Santini como Alfredo utilizan la más descarnada violencia con el fin de ganarse a sus princesas para la causa oscura que ellos representan. Momento culminante del descenso es la secuencia de la cueva que finaliza con la muerte de Alfredo. Anna castrará al monstruo simbólicamente al reventarle uno de sus ojos, una herida análoga a la que infligían a Santini los vengativos cuervos de «Opera». Después se deshará del cuerpo, lanzándolo a las aguas purificadoras de la catarata. De nada valdrán a la muchacha esos pasos rituales, porque Alfredo ya ha inoculado su veneno a través de la herida abierta por el arte. Ni Marco, ni Marie serán príncipes con el poder suficiente para levantar el hechizo que pesa sobre la joven. La mirada artística y limpia de Marie sólo alcanza la parte amable del arte. La de Alfredo trasciende el velo de la belleza, y se afianza en lo terrible. Desde ahí domina el alma de la inspectora Anna Manni, en un acto de posesión que crece y se consolida después de su desaparición física. Esa posesión encuentra su punto álgido con Anna envuelta en una densa capa de sombra, confesándole a Marco que no puede sustraerse al influjo del criminal.



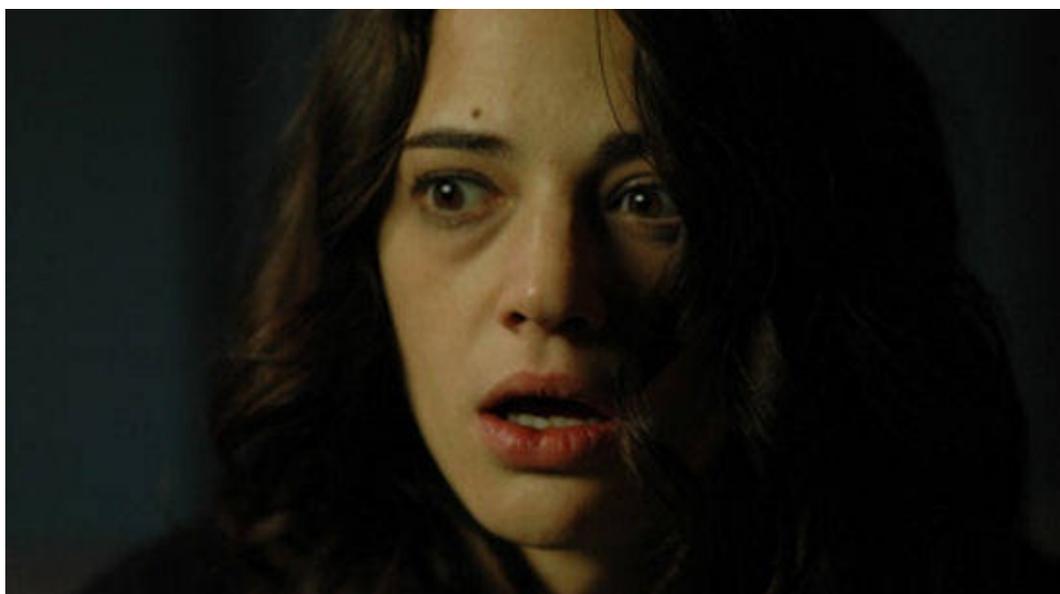
La venganza de Anna

Cadáveres exquisitos

—La mujer de rojo. Argento recurre a la cámara subjetiva para personalizar al criminal en compañía de su próxima víctima: dos planos largos en movimiento siguen el rostro de la muchacha, que habla en dirección a la cámara. La secuencia toma luego un giro sorprendentemente sórdido. La pareja se cuelga en una

nave industrial abandonada: vemos sus sombras agigantadas reflejadas en una de las paredes, efecto que Argento retomará en «Il fantasma dell'Opera» como preludio al asesinato del tramoyista y de su acompañante. La imagen y el sonido de un tren se entrelazan con los gemidos agónicos de la muchacha, que es estrangulada por Alfredo. El primer plano de la joven posee una textura más sucia de lo habitual, que recuerdo un poco el turbio asesinato de Blanca Merusi en «El gato de nueve colas». Alfredo dispara a la víctima en la sien durante el orgasmo: un manierista primer plano de la bala nos permite ver el distorsionado reflejo de la víctima.

—**Marie**. Marie ultima los últimos detalles en la gran sala de esculturas en la que trabaja antes de reunirse con Anna. Con anterioridad, le hemos visto hablar con ella en la puerta: durante la conversación, la joven ha estado a punto de confesarle la verdad sobre su identidad. Un plano general ligeramente picado permite abarcar todo el espacio de la sala. No hay nada turbador. Sin embargo, cuando Marie cierra las luces principales, algo empieza a cambiar. La cámara recorre lateralmente las grandes esculturas, en breves e insistentes movimientos. El gigantismo de las piezas se hace agresivo. Argento recrea de nuevo el *clima* de un síndrome de Stendhal que apunta claramente hacia Anna: la sala se llena de los susurros que surgen de la boca de las estatuas, mezclados con las notas perturbadoras que ha ideado Morricone. Bocas y ojos de piedra se suceden hasta el primer plano de un ojo humano. Marie presiente que no está sola. Avanza, sale de campo. El primer plano del cañón de una automática y el disparo inmediato liberan la tensión. Argento estiliza al máximo la visión del cadáver, creando, mediante el movimiento de la cámara que avanza, una hermosa simetría entre el cuerpo sin vida de la víctima y los dos grandes bustos de la parte derecha del encuadre. Una *magritteiana* mancha de sangre sobre el blanco de uno de los grandes bustos, y la escultura rota de un brazo en el suelo potencian dramáticamente la inconfortable belleza del asesinato.



Asia Argento: «Adiction».

IL FANTASMA DELL'OPERA

— 1998 —

Para la realización de «Il fantasma dell'Opera», Argento contó de nuevo con la alianza del productor Giuseppe Colombo. El proyecto era un viejo sueño aplazado desde los tiempos de «Suspiria». Por aquel entonces, el director pensaba trasladar la acción de la novela de Gastón Lerroux a la turbulenta Rusia de Rasputin. La operación, con viaje incluido a Moscú, y cuarenta páginas de guión escrito, no cuajó. Después del rodaje de «Trauma», el proyecto volvió a tentar a Argento, que no cesó en el empeño hasta conseguir hacer, con la adaptación de este clásico de la literatura popular, su último film hasta el momento. Para la transmutación de la Rusia zarista que le había seducido inicialmente al París original y opresivo de la novela. Argento contó con la ayuda de un guionista particularmente amigo de los ambientes claustrofóbicos, Gerard Brach, responsable mayor de algunos de los más opresivos *culs-de-sac* de la filmografía de Polanski. El papel protagonista fue para Julián Sands («Una habitación con vistas», «Warlock», «Aracnofobia»), opción posibilista que trataba de ajustarse a un presupuesto donde no era posible contemplar los nombres que habían estado en los sueños iniciales del director, y entre los que cabe mencionar figuras del raigambre de Anthony Hopkins, Gerard Depardieu y John Malkovich. El personaje de Christine Daaé, ese oscuro objeto del deseo del fantasma operístico, corrió otra vez a cargo de su hija Asia, y para interpretar a Raoul, el tercer vértice del triángulo amoroso, se acudió a Andrea Di Stefano («El príncipe de Homburg»). La fotografía del film recayó en el británico Ronnie Taylor, que ya estuvo a las ordenes de Argento en «Opera», y que encontraría en los lienzos del pintor barroco George la Tour una inspiración notable para el tratamiento de la luz. Massimo Antonello Geleng, que también repetía con Argento después de su magnífica aportación a «La sindrome di Stendhal», cerró el círculo creativo con una exquisita escenografía. El film se rodó en Hungría, en la ópera de

Budapest, que fingía ser la de París. Para plasmar el universo subterráneo del fantasma, el equipo filmó en unas cuevas próximas a la capital húngara y en las Cavas Pertosa de Salemo.



Raoul de Chagny y Christine Daaé.

Sinopsis

Un recién nacido es abandonado a su suerte en las frías aguas del Sena. Las ratas se hacen cargo de él. Años después, unos obreros son atacados y devorados por alguien que habita en el subsuelo. Christine Daaé (Asia Argento) es una joven soprano de la ópera de París que sueña con llegar a ser primera figura. Sola en el escenario, frente a un auditorio vacío, canta imaginando ese gran día. Una extraña figura la observa desde uno de los palcos. De vuelta a su camerino, se cruza con Erik (Julián Sands), su inquietante espectador, el fantasma de la ópera del que todos hablan. La muchacha queda aturdida por el inesperado impulso sensual que la invade. A partir de ese momento queda unida a él por mágicos lazos telepáticos. Los pensamientos del fantasma serán acciones para ella. En los fosos de la ópera, otro personaje, un brutal cazador de ratas que trabaja para el gran teatro, experimenta el poder de Erik: una fuerza invisible hace que su mano se deje atrapar por una de las trampas para ratas que está preparando. Christine tiene otro admirador, el aristócrata Raoul de Chagny (Andrea Di Stefano), pero la cantante lo mantiene a distancia. Un tramoyista de la ópera es testigo azaroso de uno de los encuentros entre Christine y Erik. El circunstancial observador sigue a Erik hasta los subterráneos y, convencido de su buena suerte, confiesa su hallazgo a una amiga. Ambos descienden a los fosos con la

esperanza de encontrar el tesoro del fantasma. Sólo conseguirán morir en sus manos. Christine acude a la llamada del fantasma y se interna por los fosos. Después de atravesar un gran lago interior en un bote diminuto, llega al refugio que sirve de hogar a Erik. La muchacha se entrega a él apasionadamente. El cazador de ratas y su socio idean una artilugio móvil para el exterminio masivo de los roedores que viven bajo la ópera. Un accidente en plena operación de limpieza se salda con la muerte del socio, y deja al cazador herido y extraviado en los subterráneos. El fantasma pretende hacer debutar a Christine, y para ello no duda en asustar a Carlota (Nadia Rinaldi), la diva oficial. Ésta hace caso omiso a las amenazas. Durante la representación, Erik corta el mecanismo de sujeción de una de las grandes lámparas de la sala, que cae sobre el público con trágicas consecuencias. Al venírsele encima parte del decorado, Carlota pierde la voz. El cazador de ratas encuentra por casualidad el refugio del fantasma y presencia como Christine y Erik hacen el amor. Más tarde, la propia Christine huye del fantasma tras sorprenderle en pleno éxtasis sexual en compañía de sus ratas. Su desesperada huida por los pasadizos finaliza en brazos del apuesto Raoul, que se ha adentrado temerariamente en los fosos. La muchacha confiesa a Raoul, en los liberadores techos de la ópera, su extraña relación con el fantasma. Erik les observa a distancia mientras se besan. Cristine debuta por fin en el gran teatro de la ópera. Durante la representación reaparece el siniestro cazador de ratas, y la acusa ante todos de ser la prostituta del fantasma. Erik irrumpe en el escenario y se lleva a la joven. Raoul les persigue. Raoul y Erik se enfrentan en el embarcadero del lago subterráneo, pero Christine se interpone. Erik hace que la joven suba al bote y ordena a Raoul que se la lleve. El cazador de ratas apuñala a Erik, pero éste se revuelve y le mata. La policía abate al fantasma, que muere gritando el nombre de Christine.



El fantasma en sus dominios.

Encuentro con la tradición

Gastón Lerroux (1868-1927), uno de los precursores históricos de la novela policíaca, escribió 'El fantasma de la ópera' en 1911. Partía de la habladurías populares que señalaban como responsable de los repetidos accidentes que sufría la ópera de París (en 1896 cayó una de las grandes lámparas que coronaban la sala, matando a una empleada y dejando bastantes heridos de consideración) a un intangible merodeador que vivía supuestamente en sus subterráneos. Con un estilo periodístico que, heredado de sus tiempos de reportero, le serviría para dar un barniz de verosimilitud a los hechos, Lerroux se entregó a la escritura de una historia que recogía la desafortunada pasión del espectral Erik, el Fantasma de la ópera, por la bella debutante Christine Daaé. El resultado fue un apasionante folletín gótico con imágenes y situaciones de tan arrolladora fuerza que pronto hicieron de su personaje central un mito de la literatura de terror. Erik, el inquietante habitante del subsuelo que escondía su fealdad mortuoria bajo una careta, desbordaba al lector por su abultado currículum: era un mago excepcional formado en Oriente, un constructor de sofisticados edificios dedicados a la tortura, un arquitecto capaz de intervenir en las obras de la Ópera de París y de diseñar en sus entrañas el inexpugnable refugio que era su hogar, un músico extraordinario y, por supuesto, un refinado especialista en el arte de la estrangulación. En 1912, Carl Laemmle, el magnate fundador de la Universal, se entrevistó en París con Gastón Lerroux. El objetivo del encuentro era pactar el salto de Erick a las pantallas cinematográficas. «El fantasma de la ópera» (1925), dirigida por Rupert Julián, fue una gran superproducción que guardaba fidelidad extrema al texto del autor francés. El Fantasma fue interpretado por Lon Chaney, que dos años antes ya había encandilado al público con otro ilustre monstruo parisino: el jorobado de Notre Dame. La misma Universal volvería al personaje de Lerroux en 1943, pero con menos fortuna. El film, que no escatimó en vestuario y decorados, estaba dirigido por Arthur Lubin, y parecía más interesado en obtener el consenso de los seguidores de Nelson Eddy que el de los entusiastas del terror gótico. Claude Rains interpretó con resignada tristeza a un músico enamorado al que le robaban la obra de su vida y le desfiguraban el rostro con ácido. El film de Lubin sentó, sin embargo, un equívoco continuado por las versiones posteriores de 'El fantasma de la ópera': Erik dejó de ser el genio perverso de la magia, la música y el crimen, para convertirse en un vengativo músico agraviado. Así lo vio la gente de la Hammer que, en 1962, tiró la casa por la ventana para producir, por todo lo alto, una nueva adaptación de la novela con dirección de Terence Fisher. La acción transcurría en Londres, donde un Herbert Lom enmascarado luchaba a su manera por los derechos de autor. Ya en los setenta, Brian de Palma daría nueva forma y ritmo al mito en «El fantasma del paraíso», pero manteniendo al personaje dentro de unas coordenadas similares: el mefistofélico Swan engañaba repetidamente al ingenuo Winslow, robándole su música, su rostro,

su chica y su alma. La versión de Dario Argento rompe con esta visión simplificadora y apuesta por reintegrar al personaje a unos orígenes míticos que le hagan merecedor del mundo de tinieblas que representa: un recién nacido abandonado en el Sena y criado por las ratas de las cloacas. Otro cambio sustancial se produce en el tratamiento iconográfico del Fantasma: al no existir ningún tipo de deformidad que altere su rostro, se prescinde de la omnipresente máscara de anteriores versiones. El Fantasma es tan atractivo como nos lo pueda parecer el actor que lo interpreta. El Erik de Argento es portador de una pureza que se diría consanguínea a la del mismísimo Tarzán creado por Edgar Rice Burroughs: su «*¡No soy un fantasma! ¡Soy una rata!*» no está muy lejos de la sentencia final de la primera novela de la saga de Burroughs, en la que Tarzán, con denodado orgullo, se proclamaba hijo de una mona. Para su configuración, Argento no duda tampoco en acudir al imaginario del «Batman vuelve» de Tim Burton, tomando elementos de la biografía de El Pingüino y de la iconografía del Hombre Murciélago, en una operación sintética y desprejuiciada que recuerda enormemente los geniales comics de Dylan Dog, capaces de reinventar El Golem a partir de la schwarzeneggeriana imaginaria de «Terminator». Uno de los pasajes del libro de Lerroux que más han influido en la adaptación de Argento es el que atañe al insólito individuo que se encargaba de eliminar a la ingente población de ratas que habitaba los subterráneos de la ópera. Sobre este fragmento puntual de la novela, que no tenía más trascendencia que documentar periodísticamente — incluyendo una irresistible nota a pie de página—, la existencia verídica de este sórdido flautista de Hainelin. Argento levanta una parte nada negligible de la dramaturgia de su film. Frente a la idiosincrasia zoológica a la que está ligado por derecho de adopción el atractivo fantasma, el cazador de ratas se erige como un personaje paradójicamente monstruoso y grotesco, y en cualquier caso opuesto a nuestro héroe. Para las artes salvajes de este malsano personaje, Argento y Stivaletti idean una máquina de cazar ratas vagamente inspirada en los inenarrables artilugios que aparecían en las adaptaciones de las obras de Julio Verne concebidas por el carismático Georges Méliès en los albores del cinematógrafo. Para explicar la aparición del Fantasma en la vida de Christine Daaé, Argento comprime al máximo los complicados prolegómenos argumentales con los que Lerroux prepara el terreno. Se impone aquí la pasión inmediata, irracional, que salta por encima de cualquier subterfugio informativo. Erik queda fascinado por Christine al verla cantar para un público imaginario. En la siguiente secuencia se presenta, sin más preámbulos, ante la muchacha, la envuelve lentamente con su sensualidad vampírica e inicia así un primer amago de posesión. «Il fantasma dell'Opera» de Argento se alinea, de esta forma tan concisa como diligente, con el eje de modernas uniones variopintas entre monstruos y mujeres formado por «La Bella y la Bestia», «Eduardo Manostijeras», «El silencio de los corderos» y «Drácula». Es el triunfo del *amour fou* por encima de todas las convenciones. Christine, como buen ejemplar de heroína argentoriana, se debate en una zona de incertidumbre en que la voluntad y el deseo están fuera de

control y siempre bajo sospecha. El influjo de «Il syndrome di Stendhal» flota en el aire. Erik circula por la *psique* de Christine con la misma libertad con que se movía el desquiciado Alfredo en la de Anna. Incluso su encuentro sexual en las entrañas de la tierra, a la luz de las velas, destila la misma morbidez que la repetida violación que Alfredo perpetra sobre la indefensa heroína en la cueva de los *graffitis* de «La syndrome di Stendhal». Pero la oscuridad generosa de Erik está en las antípodas de la que envolvía al retorcido psicópata del arte: el Fantasma renuncia a su parte animal y libre, y se hace matar por la mujer que ama. «Il fantasma dell'Opera» corría el peligro de ser un lujoso álbum de estampas a la búsqueda vana del prestigio literario, emprendiendo un camino de espectacularidad culta en las antípodas del cine anterior de Argento. Por fortuna, y quizás gracias a la buena iniciativa de co-escribir el guión con el siempre claustrofóbico Gerard Brach, la suntuosidad operística se integra en una peripecia particularmente lúgubre y cerrada. Nadie puede negar a la película la magnífica puesta en escena de los fragmentos líricos, así como la perfectísima reconstrucción ambiental, pero si alguna cosa sobresale en el conjunto (al margen, claro está, de las inevitables *sequenze lunghe*) es la elegancia con que Argento compone algunos segmentos de índole intimista:

- El encuentro del Fantasma y Christine entre bastidores se inicia con un soberbio movimiento descendente de la cámara. Ésta se desplaza hasta encuadrar a la bella debutante en medio de los decorados de distintas escenografías. El movimiento de la cámara volverá a ser protagonista para anunciar la sensual cercanía del Fantasma y su entrada en campo.
- Raoul cita a Christine en uno de los salones de la ópera. Argento imprime a la secuencia un aire distanciador que se rompe al final cuando Raoul le besa la mano. El impulso pasional del aristócrata propicia un conmovedor primer plano de Christine.
- Christine pierde el conocimiento durante uno de los ensayos. Lo recupera en su camerino, rodeada de curiosos. El doctor ordena desalojar la habitación. Mediante un solo plano, Argento cambia completamente el tono de la secuencia, que oscila desde el costumbrismo que la ha abierto hasta la representación paulatina del desasosiego: después de salir el médico, la cámara avanza y gira para encuadrar a Christine en contrapicado. Detrás de ella, se aprecia una inquietante pintura —una figura oscura junto a un árbol— que presagia lo siniestro. La muchacha mira una supuesta presencia que se manifiesta fuera de campo. Un corte directo nos permite ver el pasillo que conduce al camerino de Christine: Raoul, preocupado por el estado de su amada, se detiene frente a su puerta. Un nuevo corte nos lleva al interior del camerino: Christine y el Fantasma comparten ya el encuadre. No se puede pedir más concisión narrativa.



El secreto tras la cortina.



El fantasma de la Ópera.

Cadáveres exquisitos

—Tramoyista y acompañante. Cinco minutos largos dispensa Dario Argento a esta *set piece* que narra la muerte de una pareja de ingenuos

codiciosos en busca del supuesto tesoro del Fantasma. La secuencia se abre con la cámara precediéndoles en su descenso por los angostos y oscuros pasillos de piedra que configuran el subsuelo del teatro lírico. En un primer momento, Argento prescinde del plano subjetivo. La inquietud surge a partir de primeros planos de figuras animales —arañas, gusanos— que se agitan alrededor de las dos futuras víctimas. Una panorámica enlaza el descenso de la pareja con unas ratas excitadas que comunican el paso de los profanadores. Un nuevo plano de unos roedores acoge súbitamente la sombra del Fantasma, que cobra inusitada fuerza en el siguiente encuadre: el tramoyista es interceptado por una mano que surge de la parte superior del plano. El hombre intenta defenderse con un cuchillo, pero su cuerpo termina ensartado por un afilado pedrusco. Ahora es el momento del plano subjetivo: la mujer busca a su compañero y la cámara —la mirada— avanza a través del telúrico espacio. El encuentro con la muerte precipita el *crescendo*. La mujer corre desesperadamente y la cámara la persigue en sucesivos planos, el último de los cuáles se prolonga unos segundos, después de que ella haya salido de campo. Al vértigo visual que requiere la huida, le sucede un tiempo de pausa tensa, que conlleva un nuevo grado de suspense: la joven, que se cree momentáneamente a salvo, descubre que sus huellas en el suelo señalan su escondite —los ecos de Pulgarcito se hacen evidentes— y, rizando el rizo, su pie, al intentar reemprender la marcha, se queda encajado en una grieta mientras el Fantasma se aproxima. Este suspense primario pero efectivo ayuda a dilatar una espera que el espectador sabe que es de muerte. Acorralada en un callejón sin salida, que la cámara barre expresivamente, la mujer chilla. Erik le arranca la lengua de un mordisco. Los gritos de unas bailarinas en la siguiente secuencia sirven de brusco telón para el cierre definitivo de la anterior.



Sonrisas...

—**Monsieur Potieurs.** Una de las pequeñas bailarinas es perseguida por el nuevo y libidinoso propietario de la ópera que, con un puñado de caramelos, pretende ganarse su confianza. Un picado sobre ambos, al inicio de la secuencia, presagia la mirada demiúrgica del Fantasma. La niña huye hasta los fosos sin poder deshacerse del hombre. Un *travelling* de aproximación al pederasta, interrumpido por sucesivos contraplanos de la niña escondida en la penumbra, culmina con un inesperado grito del canalla. Argento inserta un plano de los caramelos volando por el aire. El cineasta visualiza el crimen desde los ojos de la niña, que, a pesar de cubrirse con las manos, no puede evitar mirar por entre los dedos. El arte de Stivaletti nos permite una aproximación más agresiva al despiece de la víctima. El *travelling* de alejamiento con el que se cierra la secuencia da a la figura del Fantasma una resonancia épica, que lo aproxima iconográficamente al justiciero nocturno de Gotham City.



... y lágrimas.

3ª Parte.
Algunos nombres propios

Entrevista con Dario Argento

Esta entrevista fue realizada entre los días 7 y 8 de octubre de 1999, en Sitges, durante la celebración del XXII Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Sitges 99, y en ocasión del homenaje que el certamen tributaba a Argento. El autor quiere agradecer a la organización del festival, y muy especialmente a Jordi Batlle, Nuria Lomas y Marta Pérez, las facilidades prestadas para hacer posible la entrevista. Pero, sobre todo, quiere agradecer a Dario Argento su enorme gentileza por haber querido abrir un generoso espacio de diálogo en su apretada agenda de aquellos días.

—La realidad del cine italiano está muy viva en tu infancia: tu madre es fotógrafa, tu padre es productor. ¿Cómo influye esa infancia tan relacionada con el cine en tus vivencias como espectador?

Influye en el sentido de que me hace muy poco mitómano respecto a los profesionales, pues convivo con ellos de forma cotidiana. Ello no impedía que, en la magia de las salas de cine, viviese los mismos sueños que todos los jóvenes que amábamos esa irresistible forma de evasión.

—¿Cómo era un día en la infancia de Dario Argento?

Fue una infancia muy solitaria, muy basada en la visión de películas y en la fascinación por la música, que también estudiaba. Recuerdo esa gran soledad, en la que pasé momentos terribles pero también momentos bellos, pues la soledad tiene siempre esa doble cara. No recuerdo escenas infantiles con amigos. Recuerdo, en cambio, noches enteras leyendo libros... De la biblioteca de mi padre leí, por ejemplo, una edición íntegra de 'Las mil y una noches', cuyos elementos de erotismo me descubrían la naturaleza de un mundo inédito hasta entonces para mí. También recuerdo mi descubrimiento de Edgar Allan Poe, y, por supuesto, de Shakespeare, un amigo para toda la vida...



Dario en la penumbra.

—¿Qué recuerdas de tus días de crítico?

En aquella época era fundamentalmente un defensor de los nuevos cines, de todo lo que estaba emergiendo con más fuerza entre la vanguardia cinematográfica. Ahora bien, en la relectura contemporánea de muchos de esos artículos descubro dosis de hipocresía considerables: mi mal recuerdo de ciertas películas no se corresponde con lo que decía en los textos, lo cual indica hasta qué punto me uniformaba con los criterios estandarizados del diario, y, en general, del movimiento crítico de aquellos años.

—Háblanos de tu colaboración con Sergio Leone...

Sergio Leone era un hombre con gran talento. Ese talento era también el de reconocer y favorecer el talento de los otros. Con él había hablado poco, pensaba que no me conocía suficiente. Pero un día me llamó para que le ayudase a escribir el guión de un *western*, que tenía que ser diferente a los que ya había filmado. Entonces entró también Bernardo Bertolucci. Nos reuníamos los tres, y hablábamos, hablábamos mucho. Trabajamos juntos meses y meses. Durante esa época me llegué a comprar un Colt casi auténtico, muy pesado, para sentir el peso, tocarlo, empezar a familiarizarme con ese objeto. Creo que es el único film en que Leone introduce una mujer, porque tanto Bertolucci como yo insistimos en ello. Fue una gran experiencia para mí.

—¿Cómo fue el resto de tu etapa de guionista?

Bastante olvidable. En realidad, y a excepción del film de Leone, mi decisión de pasarme a la dirección fue directamente debida al descontento que me producía ver desdibujado mi trabajo al pasar a la pantalla a través de otros ojos.

—¿Cómo llega a tus manos la novela de Fredric Brown 'The Screaming Mimi', en la que se basa «El pájaro de las plumas de cristal»?

Bertolucci me había hablado de esa novela y de la posibilidad de hacer un film con ella. Tiempo después, empecé a escribir un guión sin pensar para nada en dirigirlo, pero, a medida que entré en él, tuve la sensación de que era un material idóneo para que yo mismo me pusiera detrás de la cámara.

—Viendo la película se tiene la impresión que no es para nada la obra de un guionista, sino, directamente, de un cineasta.

Hay que recordar que yo también era crítico. Yo no vi jamás el cine sólo desde la escritura, sino también a través de sus aspectos visuales, de la realización. El trabajo con Leone ya había supuesto una constante interpelación sobre problemas puros de puesta en escena, con Leone siempre habíamos hablado, y diría que casi en exclusiva, en términos de imágenes. Después de escribir «El pájaro de la plumas de cristal» hice un *storyboard* muy cuidado, muy preciso. Cuando empecé a rodar el film tenía una idea muy clara de él, sabía exactamente cómo quería visualizarlo.

—¿Cómo fue la gestación de la película?

El productor, Goffredo Lombardo, inicialmente estaba de acuerdo con que yo rodase la película, pero cuando vio los primeros rollos se volvió atrás. Él era un viejo distribuidor que tenía una idea muy anticuada de las películas, muy basada en la estandarización del cine americano. Se encontró, en cambio, con que yo estaba haciendo una película muy llena de invenciones, una especie de cine de vanguardia, un cine que mostraba situaciones clásicas, pero tratadas de otro modo. Lombardo pensó que aquello sería un fracaso, y quiso sustituirme, intentaba convencerme de que era mejor que yo quedase como guionista y la película fuera asumida por algún director veterano. A pesar de todo, y con el apoyo de mi padre, que era felizmente coproductor, seguí con el rodaje hasta el final. Luego, cuando el film estuvo acabado, Lombardo insistió en que la película era horrible, pero, a la salida de la proyección privada en sus estudios, su secretaria personal declinó ir a comer con nosotros, pues se encontraba muy afectada, muy asustada por lo que había visto... Y creo que ese miedo suscitado en su secretaria de mayor confianza, fue, inesperadamente, una forma de convencer a Lombardo de que tenía entre manos un producto con grandes posibilidades comerciales.

—En la novela de Brown, el periodista se enamora de la 'show girl'. En tu película, Sam Dalmas se enamora directamente del crimen. Ésa es una constante de tu filmografía.

Sí, la idea de la fascinación por la imagen criminal nace en esa reconversión de la novela, porque lo importante de mis películas es el poder de las imágenes del miedo sobre personajes que no las pueden comprender, pero que se sienten impelidos a seguirlas hasta sus últimas consecuencias. Ésa es una idea absolutamente cinematográfica, porque la búsqueda del sentido de las imágenes es, en esencia, la

labor del cineasta.

—Nace en «El pájaro...» el mito de las manos criminales de Dario Argento. ¿Cómo surge ese mito?

Inicialmente, por puro azar en la economía de producción: para visualizar las manos del asesino, no costaba nada filmar mis propias manos llevando el cuchillo. Era una escena de rodaje completamente doméstica. Luego, poco a poco, esa idea de convertir mis manos en las artífices de cada crimen me pareció una metáfora atractiva de la propia condición del cineasta, del creador de las películas.



¿Quién soy?

—También Fritz Lang utilizaba la filmación de sus manos en sus películas.

Sí, pero yo entonces no lo sabía, lo he sabido después. Lo que sí es cierto es que Lang ha sido siempre mi director preferido: le quise rendir tributo llamando a su mujer, Joan Bennett, para que encarnara a la Miss Blanke de «Suspiria».

—Siempre ta has mostrado algo crítico con tu siguiente film, «El gato de las nueve colas».

Sí: cuando lo filmaba me resultaba interesante, pero cuando lo vi acabado me pareció un film un poco influenciado por el cine americano al uso, un típico film policíaco de género, y pensé que aquélla no tenía que ser mi vida: yo quería hacer algo diferente, nuevo, y es en este sentido que he rodado todos mis films posteriores.

—Pero esa película ve nacer una de tus marcas de fábrica: tu primera 'sequenza lunga', la visita de James Franciscus y Karl Malden al cementerio.

Esa secuencia podría haber durado muy poco, pero escenas de noche en un cementerio se han visto muchas, y yo quería filmar ese ambiente de una forma completamente original. Me pareció que, en vez de cambiar la visualización del espacio, podía simplemente estirar el tiempo, y es así como nació la primera *sequenza*

lunga de mi obra.



El protagonista de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris», un sosias de Argento.

—A partir de esta película la crítica empieza a bautizarte como un Hitchcock italiano. ¿Qué consecuencias tuvo para ti?

Esa denominación quizá perjudicaba la buena lectura de mis películas, porque parecía remitir sólo al aspecto más comercial de las mismas. En cualquier caso, nunca me creí del todo lo que los críticos decían de mí, porque yo ya había sido crítico, ¿me entiendes? Sabía de qué va este tema... (risas).

—¿Elegiste realmente, como se ha dicho a menudo, a los actores de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» en función del respectivo parecido físico que guardaban contigo y con tu mujer?

Es cierto que se asemejan a la imagen de mi mujer y de mí mismo en aquella época. Eso parece tener algo de terapia personal, pero te aseguro que cuando lo hacía no era realmente consciente de ese aspecto. Sí es verdad que cuando preparaba el film me proponía hacer algo más personal de lo que nunca había realizado y, a la luz del resultado, me di cuenta de que había explicado algo muy importante e íntimo sobre mí mismo, como si mi mujer fuese, en cierta forma, mi asesino. Por supuesto que no lo era, pero yo, en mis fantasías pensaba que ella quería realmente asesinarme, no a mí como persona, pero sí a mi mundo, a mi mundo imaginario. Por otro lado, éste es mi *giallo* que transcurre en ambientes más cotidianos y eso ayudaba a proporcionar la clave doméstica de que tú me hablas.

—La película plantea una visión pesimista de la pareja, algo que ya se deja entrever en las secuencias entre Giordani y Anna de «El gato de las nueve colas» y que llega quizás a su extremo en tu adaptación de 'El gato negro', de Poe, que es, sobre todo, la radiografía de una pareja en crisis.

La verdad es que en mis películas nunca me decido a plantear el *happy end*. El crimen siempre se interpone en mis parejas. El matrimonio de «Cuatro moscas...»,

Roberto y Nina, lo tiene todo para ser una pareja feliz... sólo hay una cosa que falla, la locura de ella: pero no es culpa suya, sino culpa del padre... La familia es siempre muy peligrosa, ése es un tema esencial en la película y en mi obra en general.

—El resto de personajes de esta película son absolutamente peculiares, desde Rosio, que es una maravilla, a «Dios», el personaje que interpreta Bud Spencer. ¿Te inspiraste en alguien particular, en amigos?

«Dios» nace de una persona real de la que me habían hablado unos amigos. Yo no lo conocía personalmente, pero sí es cierto que está inspirado en alguien real. En cuanto a Rosio, me interesaba cambiar el tópico del típico detective macho, relacionado con mujeres, duro y desenvuelto; quise proponer un detective homosexual, que accede a la verdad precisamente a partir de su homosexualidad, porque es sensible, delicado, encantador...

—Es una pena que muera.

Sí, «pooverino»... justo cuando lo había entendido todo...

—Hay en la trilogía zoológica un mismo esquema: un personaje paternal que guía a otro más joven. ¿Era un esquema preconcebido?

No de una forma consciente. Quizás esos personajes paternales aparecen como reflejo, en mi escritura, de esa figura educadora y a la vez amiga que fue mi padre, que me dio una experiencia humana tan bella, tan fundamental, que entronca con la que transmiten esos personajes guía.

—Toda tu trilogía zoológica tiene una vocación experimental clara, pero quizás es «Cuatro moscas...» el film más radicalmente vanguardista de los tres. En esta película utilizas la cámara subjetiva de forma ya muy importante, muy trabajada, como en la muerte del hombre misterioso que sigue al protagonista.

Todo mi cine es experimental, yo siempre he experimentado con los procedimientos, he intentado investigar con la cámara. He concebido, por ejemplo, lo que yo llamo la *cámara psicológica*: el movimiento de esa cámara no tiene que ser un fin en sí mismo; si se levanta debe ser por un motivo, si se acerca debe ser porque quiero aproximarme a lo que pasa dentro de alguien. Aunque algunas veces el movimiento de la cámara es para hacer más comprensible el seguimiento de la historia, para mí, normalmente, tiene un sentido experimental. «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» fue, ciertamente, la película en la que más experimenté, a partir de los medios de que entonces disponía, que no eran ni mucho menos los de hoy. Con los medios de hoy, esa película podía haber sido increíble. Pero con los medios de entonces experimenté al máximo. Por ejemplo, para la muerte de Nina utilicé la cámara Pentacet, que daba una sensación de ralentí especial, casi acuático...

—Da la impresión de que, si recordamos la vieja polémica entre Pasolini y Rohmer, tu cine está más cerca de la poesía que de la prosa.

Sí, la cámara siempre se ve, siempre existe, el procedimiento siempre tiene el protagonismo; los medios, están ahí, de forma visible.

—Luego llega la televisión, la serie «La porta sul buio». ¿El formato televisivo te condicionaba, o podías seguir siendo tú?

Mi interés por experimentar me llevó a enfrentarme también al nuevo reto del formato televisivo. Cuando me propusieron hacer televisión, lo hice también con esa voluntad de investigación.

—Pero en el episodio «Il tram» te prohibieron utilizar el cuchillo como arma.

Es verdad, aunque no por motivos de violencia, sino por motivos sexuales. En aquel momento, la obsesión de los censores en la televisión italiana era el sexo, y bastaba que un cuchillo pudiera tener una lectura fálica para que fuese censurado. Sustituí el cuchillo por un gancho (risas).

—Luego viene «La cinque giornate»...

Habíamos escrito el guión con Nanni Balestrini para que lo dirigiera Nanni Loy, un director de comedia italiana. Era un film de productora, detrás de él andaba mi padre como productor. Después, cuando pasaron el guión a los actores, todos decían: si el guión lo ha escrito Dario, ¿por qué no lo dirige Dario? Así que me encontré cariñosamente presionado para dirigirlo yo. Al aceptar el encargo, decidí cambiar sustancialmente ciertos aspectos de ese mismo guión, planteando una puesta en escena más experimental, como si fuera una película muda, muy influenciada por maestros como Buster Keaton y por el *burlesque* en general.

—¿Cómo llegas a conectar con Bernardino Zapponi para co-escribir el guión de «Rojo oscuro»? ¿Estarías de acuerdo en que «Rojo oscuro» es, al 'giallo', lo que «Satyricon», también escrita por Zapponi, es al 'peplum'?

Hay muchos géneros en «Rojo oscuro». Es una película que cambia a medida que se desarrolla, que contiene muchas posibilidades en su interior. Es el resultado de una larga búsqueda. Después de «Cuatro moscas...» yo quería realizar, en el campo del *thriller*, algo que estuviese en la frontera con lo paranormal... No quería hacer un *giallo*, sino algo que no sabía cómo concretar, pero que tenía que ser diferente. Yo conocía a Zapponi de mi época de guionista, sabía que era alguien muy interesado por el género fantástico, y le propuse que escribiera el guión de «Rojo oscuro». A pesar de todo, su tratamiento no respondía exactamente a lo que yo buscaba y, al final, reescribí yo mismo, en solitario, el guión definitivo.

—A partir de la utilización de pintores claramente melancólicos, como De Chirico o Hopper, también la película es, de arriba a bajo, una gran obra melancólica. Los encuentros entre Carlo y Mark en la gran plaza desierta desprenden una conseguida sensación de tristeza y misterio a la vez.

Todas mis películas proponen la experiencia del misterio que hay entre los

personajes. Mark cree que conoce a su amigo, pero no tiene ni idea de las experiencias de éste con travestís. En la tristeza de esos encuentros entre los dos amigos quería manifestar hasta qué punto todos estamos ciegos en nuestra relación con los demás, hasta qué punto sabemos poco de los otros... vemos sólo lo que queremos ver.



La noche de la pintura viviente.

—Desde un punto de vista formal, llaman la atención los rojos de este film sobre los fondos neutros.

El color rojo no existe, es muy diverso, depende de su entorno. Puede cambiar, ir hacia el castaño, el marrón, el azul: el rojo cambia siempre. Experimenté sobre las diez o doce variaciones de rojo que se pueden definir, e investigué mucho con la iluminación y el entorno hasta obtener esa calidad del rojo que buscaba, ese rojo originario, rojo profundo...

—La geometría formal de la película también era diferente a todo lo que habías hecho antes...

Muy ayudado de mi escenógrafo, Giuseppe Basan, trabajé de forma exhaustiva con los pasillos y las puertas, con los rectángulos dentro del cuadro. El asesinato ya no era una parte de la historia, la puesta en escena de las muertes era muy abstracta. También llevé al límite la idea de la cámara subjetiva: en la muerte del profesor Gioardani, el asesino es el vacío...

—En esa secuencia se produce un efecto muy curioso e inédito en la historia del cine. Cuando, por ejemplo, John Carpenter muestra al asesino, al final de «La noche de Halloween», parece inspirarse en tu modelo formal de «Rojo oscuro». Pero Carpenter necesita encarnar esa mirada en el cuerpo de su asesino, Michael Myers, para contar y explicar ese vacío al que tú llegabas.

El cine americano no puede llegar a esa abstracción.

—El personaje de Clara Calamai es una de tus primeras madres terribles, una de tus primeras brujas. Si a mí me preguntan qué es el miedo, siempre diría que es el rostro de esa mujer en el espejo.

¿Ese miedo nace del odio?

El horror de «Rojo oscuro» nace de mi interés por lugares cerrados que son lugares de horror: la familia, la escuela, son, para mí, espacios donde el horror de la mente existe pero no se expresa. En un espacio cerrado como el teatro del inicio, la gente puede estar junta, pero, a lo mejor, se odia. A veces, un silencio muy grande se instala en esos espacios claustrofóbicos, y aparece ese odio... De esa intuición por el odio encerrado en un lugar irrespirable nace el miedo de «Rojo oscuro».

—En «Rojo oscuro» es importantísima la música de Goblin. ¿Cómo llegas a ellos?

Goblin eran un grupo muy joven, en ese momento. Al principio del film, yo había escogido a Giorgio Gaslini, un jazzista italiano, pero éste entró en una crisis psicológica profunda, se hizo muy difícil tratar con él. Pensé entonces en Pink Floyd, llegué a contactar con ellos, pero no nos acabamos de poner de acuerdo. Luego, se me sugirió un grupo muy joven que era Goblin. Empecé a escucharles, me parecieron excelentes, y el resto es historia...

—¿El paso a «Suspiria» es una reacción de Dario Argento a «El exorcista»? ¿Es una película que quiere responder a la moda imperante, diciéndonos, no es el demonio: son las brujas?

No, «Suspiria» fue una reacción al éxito de «Rojo oscuro». Era imposible hacer algo igual a «Rojo oscuro» enseguida. Quise variar completamente. Pensé en hacer algo verdaderamente loco, y me inspiré en el personaje de Maria Blavatsky. Blavatsky, la inventora de la teosofía, fue considerada una gran bruja en su momento. Su llegada al puerto de Alejandría coincidió con el incendio de un hotel, su llegada a Nueva York con el incendio de un teatro. Era un personaje fascinante, que me sirvió de inspiración central. Esa mujer había estado muy interesada en la danza, por lo que yo decidí imaginar que nunca había muerto, y que había montado una academia de danza, donde sus compañeras la conservaban viva. Luego, la lectura de otro gran teósofo, Gurdjieff, me ayudó a construir el guión, aunque, sobre todo, inspiró mi siguiente película, «Inferno».

—La fotografía de «Suspiria» tiene un tratamiento especial, tú y Tovati parece que sois alquimistas que, a través de la imagen, la luz y el color, queríais potenciar esa parte esotérica del film.

Cuando empezamos el trabajo, quise obtener un color muy denso, como el del technicolor de «Blancanieves», que ya no existe. Pedimos a la Kodak película para experimentar con un *stock* de bajísima sensibilidad. Esa película tan densa da un color irreal.

—Walter Benjamín dice, hablando de las ilustraciones de los cuentos infantiles, que el color puro es el 'médium' de la fantasía. «Suspiria» parece una respuesta a esa idea.

«Suspiria» fue un trabajo muy complicado. Otros directores me han pedido información sobre este sistema —Paul Schrader, por ejemplo, me telefoneó cuando preparaba «El beso de la mujer pantera»—, pero luego la compañía no permitió

hacerlo. «Suspiria» es fotográficamente un film único.



El tratamiento fotográfico de «Suspiria», un trabajo alquímico.

—Con todo, «El beso de la pantera» sigue muy inspirada en ese color.

Inspirada, pero sin usar ese sistema...

—El espectador entra en «Suspiria» sin poder agarrarse a nada: recuerda el descenso de los visitantes a la gruta de Trifonio, en Beocia: un símil que utilizas a menudo para hablar de tu cine.

Se trata de una inmersión muy veloz en un mundo desconocido, que tú no puedes controlar. Yo estuve muy impresionado por esa experiencia de la gruta de Trifonio y, ciertamente, intento con todas mis películas proponer al espectador ese viaje abismal. «Suspiria» es, en este sentido, casi una montaña rusa de sensaciones. Desde el momento en que la protagonista cruza la puerta del aeropuerto, entra en un mundo imprevisible donde cada secuencia es una atracción insólita en sí misma...

—A pesar del ambiente esotérico, no renuncias a tus armas de siempre. Las brujas son capaces de montar una tormenta alucinante como la que recibe a Suzy Banyon pero, por otro lado, utilizan la navaja de afeitar para asesinar a sus víctimas.

A las brujas, aliadas del mal, les gusta la retórica clásica del asesinato, les gustan los procedimientos artificiales del crimen. No me parece contradictorio que utilicen sus poderes infernales, pero que se diviertan ejerciendo el mal refinado del asesinato a golpes de navaja.

—¿Cómo trabajaste el mundo escenográfico? ¿Era real?

La fachada del edificio, sí. Todos los interiores son invenciones sintéticas de muchos espacios *art nouveau* que visitamos, pero su montaje y cohesión fueron completamente artificiales, montados expresamente para el film. La escalera, por ejemplo, es una réplica de una que existe en un palacio de Bruselas, pero su

coexistencia con otros elementos arquitectónicos de la escuela es completamente inventada para el film.

—La secuencia de la muerte del pianista ciego, en el centro de la plaza, tiene la fortaleza visual de algunas películas posteriores de Greenaway. Nos parece estar viendo un «Ventre del arquitecto» 'avant la lettre'.

Dado que el mundo de los efectos especiales no estaba tan desarrollado como hoy, todo el proceso técnico para obtener los picados sobre la víctima fue muy artesanal, y quizás eso produce una conciencia arquitectónica físicamente más marcada y material que si nos encontrásemos en un mundo de imágenes virtuales, como las de hoy.

—Un importante personaje de «Suspiria» es el viejo que interpreta el languiano Rudolf Schundler, que explica a la protagonista la historia de la bruja en palabras muy simples, pero exactas. La puesta en escena era muy brillante. Aproximabas la cámara hasta un cristal donde se reflejaba el rostro de los dos personajes conversando.

Buscaba la idea de hacerlos acceder a otra dimensión. Una conversación puede cambiar todas las dimensiones. El viejo traslada a la muchacha a un mundo diferente al conocido y también ella se ve reflejada en el espejo, preocupada porque ha sentido algo extraño que le resulta verdadero.

—Hay en esta película una riqueza visual que nos lleva de Hitchcock a Eisenstein —por ejemplo, en ciertos contrapicados—, y que nos permite aventurar que hay un intento de convocar, de forma tan heterodoxa como quieras, toda la historia del cine anterior.

Caravaggio conocía toda la pintura anterior a su paso por el mundo del arte. También los directores de cine necesitan tener memoria de su historia. No se puede vivir como cineasta si no se conoce a Eisenstein, o a Dziga Vertov. Si no sabes nada de Dreyer... ¿qué película puedes hacer?

—El clímax de «Suspiria» era muy rápido. Te pasabas la película esperándolo, pero luego la muerte de la bruja es muy breve. En la masacre final, algún personaje destacado como el de Miguel Bosé no aparece. ¿Qué sucedió con él?

Bosé es uno de los esclavos de la bruja, se supone que, cuando muere madame Blavatsky, muere todo el mundo a su servicio. Pero Bosé no tuvo su clímax personal... ¡lo siento!

—Después de «Suspiria», estuviste de jurado en el festival de Sitges. Allí declaraste tener un proyecto con Romero.

Conocí a Romero en Nueva York. Él sabía de mi trabajo y yo del suyo. Hablamos del proyecto que él tenía, que era «Zombie». Esperé que me lo enviase, me pareció bien, hablé con su productor, Rubinstein, y empezamos a trabajar conjuntamente. Luego vino a Italia, se hospedó en mi casa, y en el curso de dos meses, durante la primavera romana, escribió el guión.

—Hablando de guiones, el de tu siguiente film, «Inferno» es quizás el más complejo de tu filmografía. ¿Cómo lo escribiste?

Escribir un guión, cualquiera de mis guiones, es para mí un momento especialmente dramático. No soy nada feliz a la hora de redactar: es el momento en que hay que dejar ir la fantasía, no es especialmente fácil. Hay guiones más fáciles y otros menos, y reconozco que «Inferno» fue uno de esos guiones realmente difíciles. Eso se comprende cuando se ve el film, pues es una historia llena de enigmas y de giros. Me costó mucho trabajo, lo escribí en parte en Nueva York y en parte en Roma, que son, por otro lado, los escenarios del film.

—¿La trilogía inconclusa de las tres madres nació como proyecto durante el guión de «Inferno», y pensaste que la anterior, «Suspiria», podía considerarse como el primer título, o ya estaba presente como proyecto desde la escritura de «Suspiria»?

La trilogía ya estaba pensada en «Suspiria».

—¿Por qué elegiste el barrio de Coppédé de Roma para «Inferno»?

Porque Coppédé era un arquitecto muy visionario, muy esotérico. Esos palacios tienen algo de organismos vivos, que es lo que yo quería obtener de la escenografía de mi film.

—Hay en la película la creación de un imaginario especialmente poderoso.

Ciertas escenas funcionan como un proceso de psicoanálisis, el clásico juego de la asociación: yo digo blanco, tú dices leche... En «Inferno», el proceso funciona de forma idéntica: yo digo gato, tú dices rata, yo digo agua, tú dices fuego. Construí todo el film a partir de un proceso de asociación de ideas, de asociación de imágenes...

—¿Has desechado tu proyecto sobre vagabundos?

Es una de las historias más extrañas de mi vida. Es un proyecto que me encargó Dino de Laurentis, cuando preparaba su film de «Flash Gordon». Pero el guión que escribí no le gustó. Creo que el problema es que De Laurentis no entendía el cine de miedo, el cine de horror. Él quería llevar a cabo ese proyecto, porque pensaba que podía ser un film de éxito, pero no le gustaba. Había una extraña división en su conciencia: una parte de él decía «*hagamos este film*», otra parte respondía «*este film no me gusta*». Pero me llegó a decir tantas veces que no le gustaba que me acabó influenciando, casi me convenció de que no estaba bien, y el proyecto se fue a pique. Lo curioso es que el guión ha desaparecido también. Yo no lo tengo, lo tiré en un momento de enfado y resulta que todo el mundo a quien pregunto ha perdido también ese guión.

—La idea de «Tenebrae» nace de un acoso, un fan que te persigue...

Una persona me telefoneaba al hotel, yo pensaba que era un fan. Pero ese fan siempre aparecía con una excusa u otra, y esa historia empezó a ser molesta. Sus requerimientos llegaron a ser tan obsesivos que, cuando lo expliqué a la compañía para la que trabajaba, en Los Ángeles, me pidieron que desapareciese un tiempo,

porque la ciudad estaba llena de locos... Me fui a Santa Mónica, al mar, y seguí trabajando con otro nombre. Fui tirando así durante un mes, pero, finalmente, a través de la propia compañía, que era la Fox, el fan consiguió localizar mi nuevo número, me volvió a buscar, volvió a verme y entonces decidí volver a Italia, porque me parecía la única manera posible de librarme. Algo de esa locura del fan aparece en «Tenebrae».



Emergiendo de las entrañas de «Inferno».

—Hay en la película dos Dario Argento: el autor de cine de terror y el cineasta. Pero la máscara de Dario Argento, la del 'Rey del terror', es la que incita la publicidad. ¿Esa máscara es perjudicial, es peligrosa? ¿Tu fan no exige más y más crímenes en tu cine?

No estoy interesado en lo que piensen los fans, yo hago las películas que quiero hacer.

—Pero la publicidad crea de ti una imagen...

Pero no es la verdadera imagen, confunden la fantasía con la realidad.

—Esa distancia entre tú y tu imagen es, entonces, la misma que persigues entre Peter Neal y Anthony Franciosa...

Pensé en un actor clásico americano, y después de diversos intentos llegó Franciosa, que da el perfecto papel para este film.

—«Tenebrae» también es un encuentro con un espacio cinematográfico muy diferente al de tus últimos films.

Una parte está rodada en Roma, en un barrio creado durante el fascismo, un sector de la ciudad que no tiene nada que ver con la Roma clásica. Paseando por esas calles le dije un día a Luigi Cozzi: «aquí hay una película de ciencia-ficción, una película de fantasía». Y así, en esta ciudad imaginaria, concebí el film.

—¿Cómo se te ocurrió el complicadísimo plano secuencia de la louna?

Deseaba, en un momento del film, cuando se produce el homicidio de esas dos chicas, una cierta presencia del autor en la película: soy yo que me aproximo a esa casa, voy hacia dentro y, después, como si fuera un fantasma, las envuelvo con mi capa. Eso es lo que quiere transmitir el movimiento de la cámara.

—Esa presencia autoral se revela evidente cuando el plano acaba.

Efectivamente, ahí hago aparecer mis manos, mi marca de fábrica...

—Un asesinato que parece contradecir el título «Tenebrae» es el de John Saxon, en la plaza.

En esa escena intento contraponer un espacio de día, la plaza, los niños que ríen, la vida, en definitiva, con el personaje que va a morir. Yo pensé que él era un hombre rudo, violento, cruel, pérfido, que se relacionaba con la mujer de su mejor amigo. Pero después, en esa cita, ve por primera vez la vida, que nunca antes ha tenido tiempo de ver. Él, que siempre ha sido fuerte, potente... Al inicio está sentado, se aburre, después empieza a ver, a hacer una especie de examen de conciencia de sí mismo, empieza a divertirse. Pensé que, después de esa escena, ese hombre hubiera cambiado... pero no tendrá tiempo, porque morirá; aunque, al final, antes de morir, ha entendido cómo podía ser la vida, cómo podía ser diferente a cómo fue: una vida normal, esos niños paseando, esa placidez tan contrapuesta a su agitada existencia...

—En «Phenomena» se produce un claro encuentro con el mundo de los cuentos de hadas. Ese encuentro es paralelo a un encuentro casi sobrenatural con el mundo de los insectos.

Los insectos siempre me han interesado mucho, quise hacer una película no sobre su forma, sino sobre su psicología, sobre sus relaciones, sobre lo que habita en su interior.

—Aunque el mundo animal siempre está presente en tus films, «Phenomena» supone un tipo de cambio en tu tratamiento de la zoología.

Se produce una mayor identificación, un mayor amor en el tratamiento. Los animales de mis films anteriores no tienen mirada: el perro de «Tenebrae» no tiene cámara subjetiva cuando va hacia la niña. El ojo de los insectos de «Phenomena» sí mira, eso fue para mí importante: dar mirada al mundo de la zoología.

—Si Jessica Harper en «Suspiria» se parece a Blancanieves, se podría decir que Jennifer Connelly en «Phenomena» ya es directamente la heroína encarnada de ese cuento.

Sí, pero también pensaba en ese momento en un modelo de niña relacionado con las heroínas del manga japones, que empezaban a ponerse de moda y me interesaban mucho.

—Entraste con mucha ilusión en el proyecto de tu siguiente film, «Opera», pero parece que saliste muy dolorido. Incluso llegaste a afirmar que no querías seguir dirigiendo.

Son sentimientos muy difíciles de explicar. Yo sabía que era un film muy complicado, pero tenía necesidad de hacerlo. Durante el rodaje, una sensación de muerte y de vacío se apoderó de mí. Fue el momento de la muerte de mi padre. Fue también el momento en que se empezaba a hablar seriamente del sida, que acabaría con la vida de muchos amigos míos. En esos días, todo el mundo pensaba que se había acabado el amor. Aún no existía ningún tipo de medicamento que minimizase el pánico: la gente cogía el sida y se moría. Yo tenía tantos amigos —bailarines, escenógrafos, vestuaristas—, tanta gente a mi alrededor que se estaba yendo, que pensaba que el amor realmente se había acabado, que esa enfermedad era algo muy fuerte que venía a cerrar el paso al amor. Por eso, en esta película nadie hace el amor. Están a punto de hacerlo, pero no lo hacen. El director va a casa de la chica, pero no llega a irse a la cama con ella. El único que hace el amor es el asesino, porque vehicula un sentimiento sadomasoquista lejano al amor. En el mundo de «Opera» no hay sitio para el amor.

—¿Cómo fue tu relación con Cristina Marsillach?

Muy buena. Cristina llegó en el último momento, después de muchísimas pruebas. Yo pensaba que no iba a encontrar jamás a mi protagonista, estaba ya muy cansado. Un día, recapacitando, recobré la imagen de alguien reciente que me había sugerido la imagen que buscaba. Pensé: ¿quién es?, ¿quién me ha gustado?, pero no recordaba. Buscamos, buscamos, y al final apareció su prueba, y yo dije: es ella.

—Parece la búsqueda de una de las imágenes olvidadas de los protagonistas de casi todas tus películas. En este film también hay una imagen olvidada, un pasado que vuelve.

Es el pasado que impide a Betty ser feliz. El mundo no es tan bello como ella lo esperaba: su madre muerta, su amigo que también morirá... Sólo hay muerte a su alrededor, porque, como te digo, es el tema que me obsesionaba.

—Al final, sin embargo, en ese epílogo que la distribución videográfica nos escatimó, pero que hemos podido ver en Sitges, ella se lanza a un diálogo feliz con la naturaleza.

Es su momento de serenidad, un momento de vida casi perfecta, pero que no se puede producir con ningún ser humano.

—Entre tus asesinatos, uno de los más irónicos es el de la vestuarista, con ese detalle grotesco de la víctima tragándose la pulsera del asesino. ¿Cómo se te ocurrió?

Fue una fantasía repentina. Trabajo a menudo a partir de fantasías, de deseos de visualizar imágenes que no he visto en ninguna película anterior. Toda la dramaturgia de la escena pedía ese enigma policial sobre la identidad del asesino, pero, al convertir la pulsera en un objeto que la víctima se traga, el público pierde conciencia del *macguffin*, y queda cautivado por el sentimiento de horror de ese detalle.

—¿De qué forma un proyecto tan inicialmente polifónico como «Los ojos del diablo» —donde se barajaban nombres como Carpenter o como Stephen King— acaba reduciéndose a un díptico entre

tú y Romero?

El primero que falló fue Carpenter, porque en aquella época tenía compromisos personales con un film que debía empezar a rodar inmediatamente. Yo había pensado hacer 'El pozo y el péndulo', Romero barajaba la posibilidad de 'La máscara de la muerte roja' y Stephen King tenía el proyecto de adaptar 'El corazón delator'. King, en el tiempo comprendido entre la época en que empezamos a hablar y el momento en que finalmente la producción podía ir adelante, había vivido ya una experiencia como realizador y no quería repetirla. Quería dedicarse sólo a escribir. De esta manera quedamos Romero y yo, y entonces decidimos cambiar los cuentos iniciales por 'El gato negro' y 'Valdemar'.

—Tu episodio para esta película presenta nuevamente, y de manera muy marcada, el tema de la crisis de la pareja: los protagonistas podían haber sido felices, pero no lo son...

El crimen es el destino que los separa. Es el tema de muchas de mis películas: un elemento trágico que impide el amor.

—Es muy impresionante la escena de la escalera. En algún lugar se ha hablado de «Psicosis», pero a mí la arquitectura me recuerda sobre todo al cine de Fritz Lang.

Rodamos en una casa que tenía esas características. Siempre me gusta filmar en espacios que posean una atmósfera misteriosa más allá de la película, espacios que contaminen de misterio la propia historia. Esa arquitectura tenía ese misterio y, encima, una inquietante escalera que sí quise filmar como Hitchcock, cuando el ascenso y la muerte de Martin Balsam en «Psicosis».

—¿Las manos que sujetaba al gato en la secuencia del estrangulamiento eran las tuyas?

Por supuesto.

—«Trauma» es tu aventura americana. ¿No saliste contento?

A pesar de su recepción, que no obtuvo el éxito que yo esperaba, mi recuerdo de «Trauma» no es para nada negativo. Piensa que ésa es mi primera colaboración con mi hija Asia como protagonista, y sólo por eso creo que la película ya merecía la pena. Fue muy importante para mí descubrir el talento de Asia. Pero, en conjunto, todo el rodaje me proporcionó un cúmulo de satisfacciones: todos los actores, por ejemplo, estaban muy bien.

—En ese film, aunque en clave americana, parece volver a algunos de tus primeros 'thrillers', al ciclo que va desde tus inicios hasta «Rojo oscuro».

Cierto: es el recorrido por una serie criminal, pero cuya novedad era, para mí, la importancia del instrumento, el recurso a un único método, el de las cabezas cortadas por la guillotina.

—¿Esa delectación con el método es la que impulsa tu creatividad hacia la maravillosa apertura del

film?

Ese primer crimen había de quedar fijo en la memoria del espectador, para que luego fuese crédulo en la falsa imagen de Piper Laurie simulando su propia decapitación. Por otro lado, esas muertes rituales me permitían consagrarme a problemas puros de puesta en escena. Para mí, «Trauma», es como un himno a la decapitación.



La mujer emparedada junto al gato demoníaco en «Los ojos del diablo».

—Es una película donde la muerte adquiere una textura física muy precisa, muy real. ¿Te molesta si te digo que, de todas tus películas, ésta es la que más me recuerda al cine de Brian de Palma? Pino Donaggio, el asesinato en el cuarto de baño...

Ya he dicho, en más de una ocasión, que mi única relación con De Palma se produce cuando veo, en alguno de sus filmes, una secuencia mía, como en el caso del final de «Tenebrae». «Trauma» es una película cien por cien Argento, una recopilación de todos mis temas, a través de un perfeccionamiento técnico que mi experiencia, la tecnología, y la producción me permitieron desarrollar al máximo. Por ejemplo, el montaje digital del film, a partir de la tecnología usada por George Lucas, me permitió una precisión superior a todos mis *films* anteriores.

—¿Y la presencia de Donaggio?

Es un excelente músico, que ya trabajó conmigo en «El gato negro» y que hizo para «Trauma» una partitura ejemplar.

—Lawrence Durrell hace decir a un personaje de una de sus novelas que el arte no sirve para nada, pero es un consuelo. En «La síndrome di Stendhal», parece que tú quieres decir otra tosa.

Una obra de arte no nace para que la gente diga: qué belleza. El arte no es un consuelo, el arte es peligroso. Cuanto más grande, más peligroso. Cuando sales de visitar un gran museo como los Uffizi o como el Prado no eres el mismo que al

entrar; si has visto y has mirado bien, sales cambiado. Cuando rodábamos el film, en los Uffizi, rodábamos hasta muy tarde. Al final, cuando acabábamos, el museo estaba oscuro y yo caminaba por esas salas desiertas y experimentaba una angustia muy grande. Prueba a entrar en un museo de noche, y vivirás una experiencia terrible. He tenido mucho más miedo en ese museo que en cualquier cementerio. Un museo es mucho más peligroso.

—El inicio de la película es muy helio y, en cualquier caso, no presentas un museo nocturno, sino luminoso y lleno de gente. Pero, de golpe, todo se vuelve abismal.

Yo quería conseguir con esa larga secuencia un gran momento de cine mudo, un conjunto de imágenes que hablaran por sí solas, que transmitiesen la fascinación angustiosa y terrible de la muchacha por el mundo del arte, y que proporcionasen al público una metáfora de sus propias experiencias estéticas, de esos viajes inmensos hacia el centro infinito del gran arte. Luego, el sentimiento nocturno y decididamente peligroso que experimenté en el museo desierto se traslada, a mi modo de ver, en la película, a la otra secuencia: el pavor de Anna ante la visión de la ‘Ronda nocturna’.

—Se diría que hay una explícita figuración psicoanalítica en la visualización de esos sueños.

No son exactamente sueños, son visiones con un grado de realidad inmenso. En cualquier caso, sí que se pueden percibir símbolos psicoanalíticos. Al fin y al cabo, Freud fue el primero en intuir médicamente el síndrome de Stendhal. Cuando fue por primera vez al Partenón, él mismo se sintió enfermo.

—El final, esa Piedad con los policías levantando el cuerpo de Anna era muy emocionante.

También lo fue para mí: date cuenta de que cuando los personajes levantan a la protagonista, soy yo, en realidad, quien está llevando a mi hija en brazos.

—Sigues, de esta forma, convirtiendo tu cine en un ‘vía crucis’ para criaturas bellas e indefensas, que acaban traspasando la frontera del horror. ¿Es un viaje sin retorno?

Las películas son metáforas. Esos viajes iniciáticos, esas puniciones tienen sentido terapéutico. Yo salvo a Anna, la elevo en brazos como ya te he dicho, le estoy diciendo que todo ha pasado. Anna quizás no vuelve nunca al mundo de la normalidad, eso es cierto, pero... ¿quién es normal?



—¿Esa evolución de Anna hacia un abismo es similar a la de la protagonista de «Opera», con su encuentro final con los animales?

Sí, son criaturas inocentes, que no pueden controlar el mal que hay a su alrededor. Pero tampoco la belleza. Observa que antes que los criminales se crucen con ellas, esas dos jóvenes están poseídas por el arte —la ópera, la pintura— que, como ya te he dicho, es el más eficaz de los caminos para llegar al «Inferno».

—En «Il fantasma dell'Opera» utilizas un imaginario iconográfico cercano a Georges de La Tour. ¿Es tu continuación de la fascinación por la pintura de «La síndrome de Stendhal»?

La fascinación por la pintura ha estado siempre en mi obra, aunque «La síndrome de Stendhal» es la película que yo le debía a ese amor. Para «Il fantasma dell'Opera» era imprescindible un clima más oscuro y tenebrista que el de la Florencia de Stendhal. Mientras escribía con Gerard Brach, que es un gran amante de De la Tour, vimos muchas de sus pinturas, Brach me enseñó mucho sobre él. Cuando llegó el momento de rodaje yo ya estaba impregnado de su luz y, sobre todo, de sus sombras.

—Vuelves con este film al mundo del teatro. ¿Es el teatro, aún más que la pintura, uno de tus hogares? ¿Dario Argento hubiera sido director de escena en otro siglo?

Es posible. Pero más que un retorno al teatro, este film es un retorno a mi infancia, a una de mis primeras experiencias como espectador: la versión inolvidable para mí, absolutamente conmovedora cuando era muy niño, de «Il fantasma dell'Opera» con Claude Rains.

—En ese film nace el mito de la partitura robada, que no existe en la novela de Leroux, y que tú tampoco utilizas.

Cierto, pero es que de la fascinación inicial por ese film a mi visión actual ha pasado mucho tiempo. La verdad es que cuando lo volví a ver años después, me pareció casi estúpido, ridículo y muy convencional. Descubrí entonces que el auténtico gran film sobre el fantasma es el de Lon Chaney, dirigido por Rupert Julián, rodado, además,

en el verdadero Teatro de la Ópera de París, y muy fiel a Lerroux. A esa fidelidad he querido yo también aproximarme, sin negar, naturalmente, que el objeto primero de mi fascinación fue la película de Claude Rains.

—En «Il fantasma dell'Opera», como en tu anterior «Opera», vuelves a contar con el mismo director de fotografía, Konnie Taylor. ¿Por qué lo has llamado justamente —y solamente— para estos dos films?

Porque nadie filma un teatro como él.

—¿Por qué, de todas las óperas posibles, escoges 'Romeo y Julieta' para contextualizar la acción en el teatro?

Porque, además de ser una ópera que me gusta muchísimo, me permitía hacer un homenaje paralelo a Shakespeare, que es otro de mis mundos esenciales, de esos autores a los que vuelvo siempre. Yo veo «Il fantasma dell'Opera» como una obra de amor loco, de amor más allá de la muerte, y esa fascinación pasional casi necrófila está de una forma muy visible y bella (piensa en la cripta final, por ejemplo) en la obra de Shakespeare.

—**Salvatore Argent.** Funcionario ligado inicialmente a la cinematografía del estado, el padre de Dario Argento no tardó en dedicarse a la producción independiente. Trabajó durante años como productor ejecutivo para De Laurentis y abandonó su cargo, por amor filial, para adentrarse en la aventura incierta de «El pájaro de las plumas de cristal», el debut de su hijo. La larga experiencia de Salvatore Argento en el campo de la producción fue un sólido apoyo para evitar tropiezos al cineasta novel. Para poner en órbita el film, ambos fundaron la sociedad productora SEDA. El nombre de Salvatore Argento estuvo unido al de su hijo en el trayecto que comprende la denominada trilogía zoológica, «La cinque giornate» y «Rojo oscuro». Progresivamente, Salvatore fue delegando funciones en Claudio, su otro hijo. Enfermó a los pocos días de iniciarse «Opera», y murió antes de finalizar el rodaje.

—**Luigi Cozz.** «El pájaro de las plumas de cristal» fue la encargada de unir los destinos de Luigi Cozzi y de Dario Argento. Impresionado por el film, Cozzi decidió entrevistar a su director y escribir un elogioso artículo para la revista 'Horror', publicación italiana dedicada a los cómics fantásticos. De ese encuentro fortuito nació una amistad que todavía pervive. Cozzi colaboró con Argento en la escritura del argumento de «Cuatro moscas sobre terciopelo gris» (donde es, además, quien, oculto tras la máscara, fotografía el falso asesinato en la secuencia del teatro), en «La cinque giornate», y en un guión basado en el 'Frankenstein' de Mary Shelley ambientado en la Alemania de Hitler, que Cozzi llevó hasta las mismísimas puertas de la Hammer en busca de una financiación siempre postergada. Por otra parte, Cozzi dirigió «Il vicino di casa», uno de los cuatro episodios televisivos de «La porta sul buio» (1973). Su carrera como director cinematográfico incluye «Contaminación: alien invade la tierra» (1980), con banda sonora de Goblin, que seguía la moda de los incómodos octavos pasajeros de la efímera era de Ridley Scott; un «Simbad 2» para la Cannon y un intento de continuar la saga de las Tres Madres, «The Black Cat», que se saldó con un estrepitoso fracaso. En 1987 fue reclamado por Argento para que se pusiera al frente del equipo encargado de los efectos ópticos de «Phenomena». Este

mismo año dirigió, junto con Lamberto Bava, algunos mini episodios de la serie de televisión «Turno di notte», producidos por Argento para el programa semanal ‘Giallo’. Socio de Argento en Profondo rosso, la tienda especializada en cine de terror, comics y fanzines, que incluye en sus bajos un museo en el que se exhiben los horrores de Savini y Stivaletti, Luigi Cozzi es, asimismo, autor de los libros ‘Il cinema dei mostri: da Godzilla a Dario Argento’; ‘Quattro mosche di velluto grigio: il terzo film di Dario Argento’; ‘Dario Argento, il suo cinema, i suoi personaggi, i suoi miti’ y del documental «Il mondo di Dario Argento 2».

—**Daria Nicolodi.** Argento conoció a Daria Nicolodi durante el rodaje de «Rojo oscuro», donde la joven actriz interpretaba a la periodista y sospechosa Gianna Brezzi, capaz de mantener un pulso con el protagonista y derrotarlo. La actriz se unió sentimentalmente al cineasta, y de su relación nació Asia. En la filmografía de Argento, Daria destacó por sus interpretaciones de la enfermiza Condesa Elise de «Inferno», la fiel Anne de «Tenebrae», la terrible Mrs. Bruckner de «Phenomena» y la maternal Mira, representante de la joven soprano de «Opera». La pasión de la actriz por las ciencias ocultas y el esoterismo la llevó a intervenir, también, en la escritura del guión de «Suspiria» junto con Argento. Daria Nicolodi interpretó, además, el que sería el último film de Mario Bava, «Shock».

—**Fiora y Asia Argent.** Fiora, hija mayor del cineasta y de Marisa Casale, apareció en la primera entrega de «Demons» (1986), film producido por Argento y dirigido por Lamberto Bava: la reconocemos en la adolescente que mata a su pareja en el interior del conducto de aire del cine donde tiene lugar la acción, después de transformarse en demonio. Argento la dirigió personalmente en «Phenomena», reservándole la secuencia de apertura, en la que asumía el rol de la turista danesa asesinada junto a la catarata. Fiora ha intervenido activamente en la producción de los dos últimos film de su padre «La sindrome di Stendhal» y «Il fantasma dell’Opera». Hoy por hoy, la carrera cinematográfica de Asia, hija del cineasta y Daria Nicolodi, es algo más que la de una joven promesa. La actriz se ha convertido en un rostro carismático —se habla de ella como la nueva Barbara Steel del cine italiano— y un talento en alza, capaz de asumir la intensidad de una muerte trágica en «La Reina Margot» de Patrice Chereau, con el mismo apasionamiento que pondría en un *giallo* de su padre. Su vinculación artística con Dario se inició en 1987 con la secuela de «Demons». Ese mismo año aparecía junto a su madre en el episodio televisivo «Giallo Natale», de la serie «Giallo-Turno di notte». Le siguió una nueva

producción paterna, «El engendro del diablo» de Michele Soavi, en la que interpretaba a la hija del guarda de la diabólica catedral. Pero su verdadera puesta de largo se produjo en «Trauma», esta vez bajo la batuta directa de Argento, en la que dio vida a una joven anoréxica de hermoso nombre. Aura, que fascinaba tanto al protagonista interpretado por Christopher Rydell como a los seguidores del cineasta, a los que Argento no ha querido defraudar desde entonces, al mantenerla en el centro del objetivo de sus siguientes trabajos —«La síndrome di Stendhal» e «Il fantasma dell'Opera»— hasta constituir lo que la crítica ha definido ya como trilogía de Asia.



Asia Forever.

—**Sergio Stivaletti.** Autor de los efectos especiales de los films de Argento desde «Phenomena». Stivaletti, un estudiante de medicina que soñaba con ser el «*Doctor Frankenstein*», se inició en el mundo del cine en calidad de ayudante de Angelo Mattei, especialista en el campo de la cera, que había colaborado con Argento en «Inferno». Ambos trabajaron en «Murder Obsession», del veterano Riccardo Freda, film en el que Stivaletti consiguió imponer algunas de sus creaciones. Tras el paréntesis del servicio militar, Stivaletti realizó un sugerente corto en 16 mm, filmado en el interior de una iglesia, y lo vendió a la RAI. Esta circunstancia le permitió entrar en el mundo de la televisión, y hacerse cargo de los efectos especiales para un *spot* publicitario. Pero la gran oportunidad se la ofreció Maurizio Garrone, preparador y entrenador de animales para el cine. Garrone presentó al joven Stivaletti a Dario Argento, que en ese momento estaba preparando «Phenomena», su film más complejo por los efectos especiales que reclamaba. El cineasta le encargó la máscara del chimpancé protagonista, que finalmente no utilizó, pues encontró en un simio

auténtico, Tanga, al candidato ideal. Sin embargo, la calidad del trabajo de Stivaletti no dejó lugar a dudas sobre su talento, y Argento lo incorporó al rodaje. En «Phenomena» compartió su labor con los hermanos Corridori, toda una institución en los efectos especiales italianos, ya presentes en anteriores films de Argento («Inferno». «Tenebrae»). La mano destrozada de Fiora Argento, su cabeza putrefacta, algunos cadáveres de la fosa y el rostro del niño asesino fueron creación de Stivaletti.

Entre los efectos finalmente desechados destacaba la construcción de un esófago y de un estómago humanos, que debían servir de escenario para el trayecto visualizado de una de las píldoras que se tragaba la protagonista. La posibilidad de contemplar la secuencia en pantalla debió esperar hasta «La syndrome di Stendhal». «Demons» de Lamberto Bava, producida por Argento, brindó a Stivaletti la oportunidad de encargarse enteramente de todos los efectos especiales: máscaras, transformaciones y variadas modalidades de sangría. Antes de intervenir en la secuela del film, Stivaletti participó en diversas producciones de bajo presupuesto que le permitieron mantenerse en forma: «Atomic Cyborg» de Sergio Martino y «Miami Golem» de Alberto De Martino. Lo encontramos también en «Momo», film de Johannes Schaaf basado en el texto de Michael Ende, y en otra aventura de terror, «Spettri» de Marcello Avallone.

En «Spider Labyrinth» de Gianfranco Giangni rindió homenaje a Ray Harryhausen al filmar una metamorfosis según los métodos artesanales de quien él considera su maestro. Stivaletti volvió a los dominios de Dario Argento con «Opera». Para ella diseñó y construyó varios cuervos mecánicos y garras a mayor escala. Otra producción de Argento, «El engendro del diablo», dirigida por Michele Soavi, le sirvió para confeccionar una impresionante cabeza de macho cabrío. «La syndrome di Stendhal» de Argento supuso un reto para Stivaletti, ya que se enfrentó por vez primera al diseño por ordenadores, en las secuencias que muestran la interacción psíquica entre protagonista y cuadros. «La máscara de cera», basada en el relato de Gastón Leroux, ha sido su primera incursión en la dirección cinematográfica, siempre bajo los auspicios de Dario Argento.

—**Michele Soavi.** Alumno aventajado de Dario Argento y gran promesa del cine de terror italiano a finales de los ochenta y principios de los noventa. Sus primeros pasos como auxiliar de dirección lo llevaron hasta «Miedo en la ciudad de los muertos vivientes» de Lucio Fulci y a la Roma de «Caligula III», cortesía de Joe D'Amato. Su gran momento se produjo en 1982 cuando contactó con Argento, uno de sus ídolos, que lo contrató como asistente de dirección para «Tenebrae» y como acompañante circunstancial de la ambigua Eva Robins, antes de ser asesinada, durante el segundo bloque del *flashback* del film. Una situación similar se produjo en

«Phenomena», donde Soavi mantuvo su rango de asistente de Argento e interpretó a un fugaz policía que aparecía en compañía de Donald Pleasence y Patrick Bauchau. En «Demons», fue el enmascarado que repartía las entradas para la maligna sesión con que empezaba todo. En 1985, Soavi realizó, por encargo de una productora japonesa, el documental «Dario Argento's World of Horror». El año siguiente dirigió su primer largometraje de ficción, «Aquarius», donde un asesino que esconde su identidad tras una gran cabeza de pájaro diezma a una *troupe* de actores atrapados en un teatro durante una tormenta. Con ella ganó el Festival de Avoriaz de 1987 y dejó clara su admiración por Dario Argento. Terry Gilliam lo contrató ese mismo año para dirigir la segunda unidad de su espectacular «Las aventuras del Barón Munchausen». Su relación con el maestro del *giallo* se concretó otra vez en «Opera», donde nuevamente se encargó de la segunda unidad. El film contenía una exquisita *set piece* a costa de su apellido, adjudicado a un policía que el asesino suplanta para llegar hasta dos de sus víctimas. Argento produjo las dos siguientes películas de Soavi: «El engendro del diablo» y «La Secta», de la que también fue co-guionista, al lado del propio Argento y de Giovanni Romoli. Con éste último adaptó en 1994 una novela de Tiziano Sclavi, el padre del cómic 'Dylan Dog', que constituye hasta el momento su último trabajo: «DellaMorte DellAmore».

—**Ennio Morricone**. Nacido en Roma en 1928, revolucionó con su sonido el panorama italiano de la banda sonora. Su figura estuvo ligada popularmente a Sergio Leone, para quien compuso la banda sonora de sus decisivos *westerns*. La amistad con Salvatore Argento propició su intervención en «El pájaro de las plumas de cristal» y en los dos siguientes films de Dario Argento. El éxito del *giallo* como género puso en circulación una innumerable lista de *thrillers* que sirvieron a Morricone de magnífica plataforma experimental: «La tarántula del vientre negro», «¿Quién la ha visto morir?», «Una lagartija con piel de mujer», «¿Qué habéis hecho con Solange?». En «El pájaro de las plumas de cristal», Morricone utilizó un variado muestrario de soluciones musicales y sonoras para crear la atmósfera desasosegante que envuelve la intriga: sugerentes voces femeninas al servicio de la melodía principal, gemidos, voces masculinas graves como contrapunto agresivo, sonidos electrónicos, tañidos de campanas, notas discordantes y una constante percusión. Destacó, en particular, el tema 'Silenzio nel caos', que ilustraba el peregrinaje en solitario de Sam Dalmas en las secuencias finales del film. Las mismas características se hacen extensibles para «El gato de las nueve colas» y «Cuatro moscas sobre terciopelo gris». Destaca, de la primera, el fuerte rasgo melancólico del tema 'Ninna nanna in blue', con el que se abría el film y que acompañaba una lenta panorámica sobre la ciudad al anochecer. El jazz-rock se imponía en los títulos de crédito de

«Cuatro moscas sobre terciopelo gris», dada la condición de batería del protagonista, aunque para la espectacular secuencia del accidente con que se cierra el film, Morricone compuso un hermosísimo fragmento, ‘Come un madrigale’, sintonizando perfectamente con el ralentí que imprime Dario Argento a la muerte de Nina Tobias. Los caminos de Ennio Morricone y Dario Argento no volvieron a coincidir hasta «La sindrome di Stendhal», con una partitura obsesiva y enigmática, muy acorde para acompañar a la protagonista en su descenso a los infiernos del arte. La unión profesional se ha mantenido en el «U fantasma dell’Opera», bellísima banda sonora en el que el músico italiano pone el acento en el lirismo romántico que exige la pasión que alimenta a los personajes lerrouxianos.

—**Goblin**. Para la elaboración de la banda sonora de «Rojo oscuro», Argento contó, en un principio, con el músico Giorgio Gaslini, con quien había trabajado ya en su film histórico-humorístico «Le cinque giornate» y en la serie de televisión «La porta sul buio». La vocación jazzística de Gaslini interesaba a Argento para trazar una segunda línea de complicidad con el músico de jazz que interpretaba David Hemmings. Pero las soluciones que aportó el jazzman no convencieron plenamente y el cineasta se decidió por una joven formación de cuatro músicos: Claudio Simonetti (sintetizador, órgano y violín), Massimo Morante (guitarra, bajo y mandolina), Fabio Pignatelli (bajo y guitarra acústica) y Agostino Marangolo (percusión y piano), que batallaban de teloneros con el nombre de Cherry Five, pero al que pronto sustituyeron por el de Goblin, en honor a unos duendes de expresión terrible, que susurran pesadillas en los oídos de los durmientes. Goblin completó la banda sonora con temas propios, e interpretó a su manera los compuestos por Gaslini —la nana infantil que sirve de fetiche al criminal—, «Rojo oscuro» triunfó —disco de Platino en Italia— y el sonido Goblin asumió el papel de heraldo del cine de Dario Argento. La tendencia al alza se mantuvo con «Suspiria», compuesta, ahora sí, íntegramente por ellos (alcanzó la categoría de Disco de Oro en Japón y arrasó en las listas italianas) y, a continuación, con «Zombi» de George A. Romero, producida por Argento. Después de una corta serie de trabajos siempre para el género fantástico (entre los que destacan «Patrick» del australiano Richard Franklin y «Demencia» de Joe D’Amato), el grupo se separó a finales de 1980. Tres años después, Argento requirió de nuevo los servicios de Goblin para componer la banda sonora de «Tenebrae», y lo consiguió sólo a medias, ya que Marangolo no se apuntó a la nueva aventura musical. A consecuencia de ello, el nombre del grupo no figuró en los títulos de crédito. Algo similar sucedió en «Phenomena», para la banda sonora de la cual Simonetti, Morante y Pignatelli compusieron cuatro temas, que se alternaban con otras piezas de Bill Wyman, Iron Maiden, Andy Sex Gang y Motorhead. Claudio Simonetti es el único

integrante de Goblin que siguió formando parte activa del universo Argento en obras posteriores como «Demons» y «Opera».

FILMOGRAFÍA

Guiones y argumentos

«*C'era una volta il west*». (1968) («Hasta que llegó su hora») Director: Sergio Leone. Argumento: Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. Guión: Sergio Leone y Sergio Donati. Fotografía: Tonino Delli Colli. Música: Ennio Morricone. Dirección artística: Carlo Simi. Intérpretes: Charles Bronson, Henry Fonda, Claudia Cardinale, Jason Robards.

«*Cimiterio senza croci*» (1968) (Una cuerda... un colt) Director: Robert Hossein. Argumento y guión: Dario Argento, Robert Hossein y Claude Desailly. Fotografía: Henri Persin. Música: André Hossein. Intérpretes: Michele Mercier, Robert Hossein, Lee Burton.

«*Metti una sera a cena*». (1968) («Supongamos que una noche, cenando») Director: Giuseppe Patroni Griffi. Argumento: Giuseppe Patroni Griffi. Guión: Dario Argento y Giuseppe Patroni Griffi. Fotografía: Tonino Delli Colli. Intérpretes: Jean Louis Trintignant, Lino Capolicchio, Tony Musante, Annie Girardot y Fiorinda Bolkan.

«*La rivoluzione sessuale*». (1968) Director: Riccardo Ghione. Argumento y guión: Dario Argento, según el ensayo de Wilhelm Reich. Fotografía: Alessandro D'Eva. Intérpretes: Laura Antonelli, Maria Luisa Bavastro, Christina Aleny, Riccardo Cucciolla.

«*Probabilità zero*». (1968) Director: Maurizio Lucidi. Argumento: Dario Argento. Guión: Dario Argento, Maurizio Lucidi, Giuseppe Mangione, Vittorio Vigni. Fotografía: Aldo Tonti. Intérpretes: Henry Silva, Luigi Casellato, Franco Ciliomelli,

Riccardo Salvino.

- «**Oggi a me... domani a te**». (1968) («Ojo por ojo») Director: Tonino Cervi. Argumento y guión: Dario Argento y Tonino Cervi. Fotografía: Sergio D'Offizi. Intérpretes: Montgomery Ford, Bud Spencer, Wayde Preston, Jeff Cameron.
- «**Un esercito di cinque uomini**». (1969) («Un ejército de cinco hombres») Director: Italo Zangarelli. Argumento y guión: Dario Argento. Fotografía: Enzo Barboni. Intérpretes: Nini Castelnovo, Bud Spencer, Peter Graves, Claudio Gora, Tetsuro Tamba, Daniela Giordano.
- «**La legione dei dannati**». (1969) (La brigada de los condenados) Director: Umberto Lenzi. Argumento: Stefano Bolla. Romano Moschini. Guión: Dario Argento, Rof Griminger, Eduardo Bracherò. Fotografía: Alejandro Ulloa. Intérpretes: Jack Palance, Tom Hunter, Robert Hunter, Curd Jurgens.
- «**Commandos**». (1969) («Los chacales del desierto») Director: Armando Crispino. Argumento: Don Martin, Arthur Brauner. Guión: Dario Argento, Lucio Battistrada. Armando Crispino, Stefano Stucchi. Fotografía: Benito Frattari. Intérpretes: Lee Van Cleef, Jack Kelly, Giampiero Albertini, Marino Masè.
- «**La Stagione dei sensi**». (1969) Director: Massimo Franciosa. Argumento: Amedeo Pagani. Guión: Dario Argento, Barbara Alberti, Franco Ferrari. Fotografía: Sandro D'Eva. Música: Ennio Morricone. Intérpretes: Udo Kier, Laura Belli, Edda Di Benedetto.

Filmografía

- «**L'uccello dalle piume di cristallo**». (1970). («El pájaro de las plumas de cristal») Productor: Salvatore Argento. Producción: Seda Spettacoli S.P.A (Roma) y C.C.C. film GMBH (Berlín). Guión: Dario Argento. Fotografía: Vittorio Storaro. Música: Ennio Morricone. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Dario Micheli. Ayudante de dirección: Roberto Pariente. Efectos especiales: Giuseppe Ferrante. Intérpretes: Tony Musante (Sam Dalmas), Suzy Kendall (Giulia), Enrico Maria Salerno (Comisario Morosini), Mario Adorf (Berto Consalvi), Eva Renzi (Monica Renieri), Umberto Raho (Alberto Ranieri), Reggie Nalder (ex púgil de amarillo).
- «**Il gato a nove code**». (1971) («El gato de las nueve colas») Productor: Salvatore Argento. Producción: Seda Spettacoli S.P.A (Roma), Terra Wilmkunst

(Berlín) y Labrador Film (Paris). Argumento: Dario Argento, Luigi Cozzi y Dardano Sacchetti. Guión: Dario Argento. Fotografía: Enrico Menczer. Música: Ennio Morricone. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Carlo Leva. Ayudante de dirección: Roberto Pariente. Efectos especiales: Piero Mecacci. Intérpretes: James Franciscus (Giordani), Karl Malden (Franco Amó), Catherine Spaak (Anna Terzi), Tino Carrara (Profesor Terzi), Pier Paolo Capponi (Comisario Spini), Rada Rassimov (Bianca Merusi), Carlo Alighiero (Dr. Calabresi), Aldo Reggiani (Casoni), Horst Frank (Dr. Braun).

«**Quattro mosche di velluto grigio**». (1971). («Cuatro moscas sobre terciopelo gris») Productor: Salvatore Argento. Producción: Seda Spettacoli S.P.A. (Roma) y Marianne Production (Paris). Argumento: Dario Argento, Luigi Cozzi y Mario Foglietti. Guión: Dario Argento. Fotografía: Franco Di Giacomo. Música: Ennio Morricone. Montaje: Françoise Bonnot. Dirección artística: Enrico Sabbatini. Ayudante de dirección: Roberto Pariente. Efectos especiales: Cataldo Galiano. Intérpretes: Michael Brandon (Roberto Tobias), Mimsy Farmer (Nina), Jean-Pierre Marielle (Detective Arrosio), Bud Spencer («Dios»), Francine Racette (Dalia), Oreste Lionello (El profesor).

«**Profondo rosso**». (1975) («Rojo oscuro») Productor: Salvatore Argento. Productor ejecutivo: Claudio Argento. Producción: Seda Spettacoli. Guión: Dario Argento y Bernardino Zapponi. Fotografía: Luigi Kuvieller. Música: Giorgio Gaslini y Goblin. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Giuseppe Bassan. Ayudante de dirección: Stefano Rolla. Efectos especiales: Carlo Rambaldi y Germano Natali. Intérpretes: David Hemmings (Marcus), Gabriele Lavia (Carlo), Daria Nicolodi (Gianna), Macha Meril (Helga), Clara Calamai (Marta), Glauco Mauri (Profesor Giordani), Giuliana Calandra (Amanda Righetti).

«**Suspiria**». (1977) («Suspiria») Productor: Salvatore Argento. Productor ejecutivo: Claudio Argento. Producción: Seda Spettacoli. Guión: Dario Argento y Daria Nicolodi. Fotografía: Luciano Tovoli. Música: Goblin y Dario Argento. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Giuseppe Bassan. Ayudante de dirección: Antonio Gabrielli. Efectos especiales: Germano Natali. Intérpretes: Jessica Harper (Suzy), Stefania Casini (Sara), Joan Bennett (Miss Blanke), Alida Valli (Miss Tanner), Flavio Bucci (Daniel), Miguel Bosé (Mark), Udo Kier (Frank Mandel), Rudolf Schundler (Profesor Milius), Renato Scarpa (Verdegast), Fulvio Mingozzi (El taxista).

«**Inferno**». (1980) («Inferno») Productor: Claudio Argento. Productor ejecutivo: William Garroni. Producción: Produzioni Intersound di Roma. Guión: Dario Argento. Fotografía: Romano Albani. Música: Keith Emerson. Montaje: Franco

Fratricelli. Dirección artística: Giuseppe Bassan. Ayudante de dirección: Lamberto Bava. Efectos especiales: Germano Natali y Mario Bava. Intérpretes: Leigh J. McCloskey (Mark Elliot), Irene Miracle (Rose Elliot), Eleonora Giorgi (Sara), Gabriele Lavia (Carlo). Daria Nicolodi (Condesa Elisa), Leopoldo Mastelloni (John), Alida Valli (Carol). Sacha Pitoff (Kazanian). Feodor Chaliapin Jr. (Varelli), Veronica Lazar (Mater Tenebrarum), Anja Pieroni (Mater Lacrymarum), Fulvio Mingozzi (El taxista).

«**Tenebre**». (1982) («Tenebrae») Productor: Claudio Argento. Productor ejecutivo: Salvatore Argento. Producción: Sigma Cinematografica. Guión: Dario Argento. Fotografía: Luciano Tovoli. Música: Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli y Massimo Morante. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Giuseppe Bassan. Ayudantes de dirección: Lamberto Bava y Michele Soavi. Efectos especiales: Giovanni Corridori. Intérpretes: Anthony Franciosa (Peter Neal), John Saxon (Bulmer), Giuliano Gemma (Inspector Germani), Daria Nicolodi (Anne), John Steiner (Christiano Berti), Christiano Borromeo (Gianni), Mirella D'Angelo (Tilde), Anja Pieroni (Elsa), Veronica Lario (Jane), Lara Wendel (Maria), Carola Stagnaro (Detective Altieri), Eva Robins (La joven de la playa).

«**Phenomena**». (1985) («Phenomena») Productor: Dario Argento. Productor ejecutivo: Angelo Jacono. Producción: D.A.C. Film. Guión: Dario Argento y Franco Ferrini. Fotografía: Romano Albani. Música: Goblin. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Maurizio Garrone, Nello Giorgetti, Luciano Spadoni y Umberto Turco. Ayudante de dirección: Michele Soavi. Efectos especiales: Giovanni Corridori, Luigi Cozzi y Sergio Stivaletti. Intérpretes: Jennifer Connelly (Jennifer Corvino). Donald Pleasence (John McGregor), Daria Nicolodi (Miss Bruckner), Patrick Bauchau (Comisario Geiger), Fiora Argento (Turista danesa), Federica Mastroianni (Sophie), Dalila Di Lazzaro (Directora del centro).

«**Opera**». (1987) Productores: Mario y Vittorio Cecchi Gori. Producción: Cechi Gori Group, Tiger Cinematografica, y A.D.C. Guión: Dario Argento y Franco Ferrini. Fotografía: Ronnie Taylor. Música: Claudio Simonetti. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Davide Bassan y Gian Maurizio Fercioni. Ayudante de dirección: Michele Soavi. Efectos especiales: Sergio Stivaletti. Intérpretes: Cristina Marsillach (Betty), Urbano Barberini (Comisario Alan Santini), Ian Charleson (Mark), Daria Nicolodi (Mira), Carolina Cataldi Tassoni (Víctima de la pulsera).

«**Due occhi diabolici**». (1989) («Los ojos del diablo») Productores: Achille Manzotti y Dario Argento. Productor ejecutivo: Claudio Argento. Producción: Gruppo Berna, A.D.C. Fotografía: Pcter Reniers. Música: Pino Donaggio.

Montaje: Pat Buba. Dirección artística: Cletus Anderson. Efectos especiales: Tom Savini. Episodio 'La verdad sobre el caso del Sr. Valdemar' de Edgar Allan Poe. Director: George A. Romero. Intérpretes: Adrienne Barbeau, Ramy Zada. Tom Atkins, E.G. Marshall. Episodio: «El gato negro» Director: Dario Argento. Intérpretes: Harvey Keitel (Rod Usher), Madelcine Potter (Annabel), Martin Balsam (Sr. Pym), Kim Hunter (Sra. Pym), John Amos (Inspector), Sally Kirkland (Eleonora).

«Trauma». (1993) Producción: Dario Argento. Productor ejecutivo: Andrea Tinnirello. Producción: A.D.C. Argumento: Dario Argento, Giovanni Romoli y Franco Ferrini. Guión: Dario Argento y T.E.D. Klein. Fotografía: Raffaele Mertes. Música: Pino Donaggio. Montaje: Conrad González. Dirección artística: Nanee Derby. Ayudante de dirección: Rod Smith. Efectos especiales: Tom Savini. Intérpretes: Asia Argento (Aura Petrescu), Christopher Rydell (David), Piper Laurie (Adriana Petrescu), Frederic Forrest (Dr. Judd), Brad Duorif (Dr. Lloyd), James Russo (Detective Travis), Laura Johnson (Grace Harrington), Cory Garven (Gabriel).

«La sindrome di Stendhal». (1996) Productores: Dario Argento y Giuseppe Colombo. Producción: Cine 2000 para Medusa Film. Argumento: Dario Argento y Franco Ferrini según el ensayo de la doctora Graziela Magherini. Guión: Dario Argento. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Música: Ennio Morricone. Montaje: Angelo Nicolini. Dirección artística: Massimo Antonello Geleng. Efectos especiales: Sergio Stivaletti y Franco Casgni. Intérpretes: Asia Argento (Anna Manni), Thomas Kretschmann (Alfredo), Marco Leonardi (Marco), Luigi Diberti (Inspector jefe Manetti), Paolo Bonacelli (Dr. Cavanna), John Quentin (Padre de Anna), Sonia Topazio (Víctima).

«Il fantasma dell'Opera». (1998) Productores: Giuseppe Colombo y Aron Sipos. Productor ejecutivo: Claudio Argento. Producción: Cine 2000, Focus Film. Medusa Film. Rete Italia. Guión: Dario Argento y Gerard Brach según la novela de Gastón Leroux. Fotografía: Ronnie Taylor. Música: Ennio Morricone. Montaje: Anna Napoli. Dirección artística: Massimo Antonello Geleng y Csaba Stork. Efectos especiales: Sergio Stivaletti. Intérpretes: Asia Argento (Christine Daaé), Julián Sands (Erik, el Fantasma), Andrea di Stefano (Raoul de Chagny), Nadia Rinaldi (Carlotta), Carolina Cataldi Tassoni (Honorine).

Producciones

«**Dawn of the Dead**». (1978) («Zombi») Director: George A. Romero. Producción: Laurel Group para Dawn Associates. Guión: Georges A. Romero y Dario Argento. Fotografía: Michael Gornick. Música: Goblin y Dario Argento. Montaje: George A. Romero y Kenneth Davidow. Dirección artística: Josie Caruso y Barbara Lifshar. Efectos especiales: Tom Savini. Intérpretes: Ken Foree (Peter), David Emge (Rundy), Scott Reininger (Stephen), Gaylen Ross (Francine), Tom Svini (Saqueador).

«**Dèmoni**». (1985) («Demons») Director: Lamberto Bava. Producción: Dario Argento para DAC Film. Argumento: Dardano Sacchetti. Guión: Dario Argento, Dardano Sacchetti y Franco Ferrini. Fotografía: Lorenzo Battaglia. Música: Claudio Siminetti. Montaje: Piero Bozza. Dirección artística: Davide Bassan. Efectos especiales: Sergio Stivaletti y Rosario Prestopino. Intérpretes: Urbano Barberini (George), Natasha Hovey (Cheryl), Michele Soavi (Enmascarado del metro), Fiora Argento, Karl Zinny, Nicoletta Elmi.

«**Dèmoni 2: L'incubo ritorna**». (1986) («Demons2») Director: Lamberto Bava. Producción: Dario Argento para DAC Film. Guión: Dario Argento, Lamberto Bava, Franco Ferrini y Dardano Sacchetti. Fotografía: Lorenzo Battaglia. Música: Simon Boswell. Montaje: Pietro Bozza. Dirección artística: Davide Bassan. Efectos especiales: Sergio Stivaletti. Intérpretes: David Knight, Nancy Brill, Carolina Cataldi Tassoni, Asia Argento, Bobby Rodhes, Virginia Briant.

«**La Chiesa**». (1989) («El engendro del diablo») Director: Michele Soavi. Producción: Dario Argento para A.D.C film, Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica, Reteitalia. Argumento: Dario Argento y Franco Ferrini. Guión: Dario Argento, Franco Ferrini y Michele Soavi. Fotografía: Renato Tafuri. Música: Keith Emerson, Simon Boswell y Philip Glass. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Massimo Antonello Geleng. Intérpretes: Tomas Arana, Feodor Chaliapin, Asia Argento, Hugh Quarshie, Barbara Cupisti, Antonella Vitale.

«**La setta**». (1991) («La secta») Director: Michele Soavi. Producción: Dario Argento para A.A.C. Film, Pentafilm, Cecchi Gori Group, Silvio Berlusconi Communications. Guión: Dario Argento, Michele Soavi y Giovanni Romoli. Fotografía: Raffaele Mertes. Música: Pino Donaggio. Montaje: Franco Fraticelli. Dirección artística: Massimo Antonello Geleng. Intérpretes: Kelly Curtis, Herbert Lom, Tomas Arana, Mariangela Giordano, Carla Cassola, Michel Hans. M.D.C.

«**Maschera di cera**». (1997) («La máscara de cera») Director: Sergio Stivaletti. Producción: Fulvio Lucisano y Dario Argento para Cine 2000, I.I.F., Mediaset, France Film International. Argumento: Dario Argento, Lucio Fulci y Daniele Stroppa según el texto de Lerroux. Guión: Lucio Fulci y Daniele Stroppa.

Fotografía. Sergio Salvati. Música: Maurizio Abeni. Montaje: Paolo Benassi. Dirección artística: Massimo Antonello Geleng. Intérpretes: Robert Hossein, Romina Mondello, Riccardo Serventi Longhi, Gabriella Giorgelli, Umberto Balli.

Televisión

- «La porta sul buio». (1973) 4 episodios.

«Testimone oculare». Director: Roberto Pariente y Dario Argento. Guión: Dario Argento y Luigi Cozzi. Fotografía: Elio Polacchi. Música: Giorgio Gaslini. Dirección artística: Dario Micheli. Montaje: Amedeo Giomini. Intérpretes: Marilù Tolo, Riccardo Salvino, Glauco Onorato.

«Il tram». Director: Sirio Bernadotte (Dario Argento). Guión: Dario Argento. Fotografía: Elio Polacchi. Música: Giorgio Gaslini. Dirección artística: Dario Micheli. Montaje: Amedeo Giomini. Intérpretes: Enzo Cerusico, Paola Tedesco, Pier Luigi Aprà Emilio Marchesini, Fulvio Mingozzi, Corrado Olmi.

«Il vicino di casa». Director: Luigi Cozzi. Guión: Luigi Cozzi. Fotografía: Elio Polacchi. Música: Giorgio Gaslini. Dirección artística: Dario Micheli. Montaje: Alberto Moro. Intérpretes: Aldo Reggiani, Laura Belli, Mimmo Palmara.

«La bambola». Director: Mario Foglietti. Guión: Marcela Elsberger, Mario Foglietti. Fotografía: Elio Polacchi. Música: Giorgio Gaslini. Dirección artística: Dario Micheli. Montaje: Amedeo Giomini. Intérpretes: Robert Hoffman, Mara Venier, Erika Blanc, Gianfranco D'Angelo, Pupo De Luca, Umberto Raho.

- «Giallo. Turno di notte». (1987/1988)

«E' di moda la morte». Dirección: Lamberto Bava. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: David Brandon, Vanni Corbellini, Matteo Gazzolo.

«Heavy Metal». Director: Lamberto Bava. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Antonella Vitale, Peter Pitch.

«Buona fine e miglior principio». Dirección: Lamberto Bava. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección

artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Antonella Vitale, Vittoria Zinny, Maurice Poli.

«**Giubbetto rosso**». Dirección: Lamberto Bava. Guión: Dardano Sacchetti. Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Gioia Scola, Matteo Gazzolo, Lino Slemme.

«**Il bambino rapito**». Dirección: Lamberto Bava. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pionzuti. Intérpretes: Franco Cerri, Ippolita Santarelli.

«**Babbo Natale**». Dirección: Lamberto Bava. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Matteo Gazzolo, Luciano Bartoli, Mauro Bosco.

«**L'impronta dell'assassino**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Antonella Vitale, Brett Halsey, Mirella D'Angelo.

«**Ciak si muore**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Daradano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone. Marina Pinzuti. Intérpretes: Antonella Vitale. Corinne Clery, Pascal Persiano.

«**Sposarsi, un po' morire**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Matteo Gazzolo, Elena Pompei, Claire Hardwick.

«**Delitto in rock**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti. Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Antonella Vitale, Gianni Miani, Cinzia Farolfi.

«**L'evasa**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Antonela Vitale, Matteo Gazzolo, Micaela Pignatelli.

«**La casa dello Stradivari**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti. Marco Tropea, Laura Griamaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Matteo Gazzolo, Jinny Steffan,

Jasmine Maimone.

«**Giallo Natale**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Asia Argento, Daria Nicolodi, Giada Cozzi.

«**Via delle Streghe**». Dirección Luigi Cozzi. Guión: Daradano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Elena Pompei, Bruno Corazzi, Susanna Martinkova.

«**Il taxi fantasma**». Dirección: Luigi Cozzi. Guión: Dardano Sacchetti, Marco Tropea, Laura Grimaldi. Fotografía: Pasquale Rachini. Dirección artística: Maurizio Garrone, Marina Pinzuti. Intérpretes: Matteo Gazzolo, Antonella Vitale, Sonia Viviani. Giallo.

«**Gli incubi di Dario Argento. La finestra sul cortile**». Dirección: Dario Argento.

«**Riti notturni**». Dirección: Dario Argento.

«**Il Verme**». Dirección: Dario Argento.

«**Amare e morire**». Dirección: Dario Argento.

«**Nostalgia Punk**». Dirección: Dario Argento.

«**La Strega**». Dirección: Dario Argento.

«**Addormentarsi**». Dirección: Dario Argento.

«**Sammy**». Dirección: Dario Argento.

«**L'incubo di chi voleva interpretare L'incubo di Dario Argento**». Dirección: Dario Argento.

Como actor

«**Scusi, lei è favorevole o contrario?**». (1966) («El gran amante») Director: Alberto Sordi. Guión: Alberto Sordi y Sergio Amidei. Fotografía: Benito Frattari. Intérpretes: Alberto Sordi, Bibi Andersson, Anita Ekberg, Tina Aumont, Paola

Pitagora, Franca Marzi, Mario Pisu, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Nino Besozzi, y Dario Argento.

«**Innocent Blood**». (1992) («Sangre fresca») Director: John Landis. Guión: Michael Wolk. Fotografía: MacAhlberg. Música: Ira Newborn. Intérpretes: Anne Parillaud, Robert Loggia, Anthony LaPaglia, David provai. Don Rickles, Chazz Palminteri, Rocco Sisto, Angela Basse, Linnea Quigley, y Dario Argento.

«**Il cielo è sempre più blu**». (1995) Director: Antonello Grimaldi. Guión: Daniele Cesarano y Paolo Marchesini. Fotografía: Alessandro Pesci. Música: Enzo Favata y Jana Project. Intérpretes: Gigio Alberti, Asia Argento, Dario Argento, Luca Barbareschi, Monica Belluci, Carlo Croccolo, Alessandro Haber, Francesca Neri.

Spots publicitarios

«**Fiat Croma**». (1987) Dirección: Dario Argento.

«**Johnson's «Glad pyramid» Air freshener**». (1992) Dirección: Dario Argento.



SALVADOR BERNABÉ. Gerona, 1961. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, imparte clases en la Universitat Pompeu Fabra de «Introducción al Guión» y «Cine Español Contemporáneo». También es profesor de «Historia del Cine» en la Escuela Superior de Diseño (ESDI), adscrita a la Universidad Ramón Llull. Director del videoclub MacGuffin de L'Hospitalet, colabora en las páginas de *El Viejo Topo* y ha participado en el volumen colectivo *Profundo Argento*.

Ha sido docente de Historia del Cine y Guión en la «Academia 15 de octubre» y Teoría de la Percepción y Comunicación audiovisual para los estudios de Escenografía y Dramaturgia del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona. Ha impartido cursos sobre «Literatura y cine: los clásicos de la aventura» y «Cine y literatura: Mitos del fantástico» a la UPF. Ha realizado conferencias sobre «El espectador y el misterio cinematográfico», «La femme fatale y Anatomía del crook story», «El intruso destructor», «Edgar Allan Poe y el *giallo*», «Cien años de cine2» y de «Introducción al Cine». Ha publicado artículos sobre «El increíble hombre-araña», «Maestros del cine japonés», «Memorias de un hombre lobo de Paul Naschy», «La tía abuela anda suelta», «El poder de la sangre de Tim Burton», «Ángeles y demonios» y «John Carpenter, entre filias y fobias».

Ha escrito *Dario Argento. La alquimia del miedo*. También ha redactado capítulos sobre «Peter Jackson: un neozelandés con mal gusto» y «El señor de las bestias» dentro del festival de Cine de Cataluña.