

Hacia una estética de la violencia: el policial de Dario Argento

Por Lucio Ferrante*

Resumen: El presente escrito ahondará en los *films* de matriz policial del director italiano Dario Argento. El trabajo está dividido en diferentes ejes. En el primero se reflexiona sobre la importancia que Argento otorga a la mirada y la representación para establecer diálogos metaficcionales con el espectador. El segundo en la importancia que su cine otorga a la infancia, siendo esta un punto de inflexión en la biografía de sus personajes. El tercer eje estudia la elección de espacios físicos y su visión de una geografía (abstracta e ideal) en dialogo con su visión (también abstracta e ideal) del crimen. Finalmente, se establece una correlación entre los bloques, teniendo en cuenta la permanente reflexión de Argento en torno a la idea de género (en tanto estructura cerrada que permite encasillar, pero también delimitar una obra), y su coqueteo permanente con la posibilidad de destruir sus límites establecidos o canónicos.

Palabras clave: Dario Argento, variación del género policial, representación, niñez, arquitectura.

Resumo: Este artigo pretende se aprofundar nos filmes de matriz policial do diretor italiano Dario Argento. O trabalho é dividido em diferentes eixos. O primeiro reflete sobre a importância que Argento concede ao olhar e à representação para estabelecer diálogos metaficcionais com o espectador. O segundo reflete sobre a importância que seu cinema dá à infância, sendo esta um ponto de viragem na biografia de seus personagens. O terceiro eixo estuda a escolha dos espaços físicos e sua visão de uma geografia (abstrata e ideal) em diálogo com sua visão (também abstrata e ideal) do crime. Finalmente, estabelece-se uma correlação entre os blocos, levando em conta a reflexão permanente de Argento em torno da ideia de gênero (como uma estrutura fechada que permite não só classificar, mas delimitar um trabalho) e seu flerte permanente com a possibilidade de destruir seus limites estabelecidos ou canônicos.

Palavras-chave: Dario Argento, variação do gênero policial, representação, infância, arquitetura.

Abstract: This article focuses on the Italian director Dario Argento's detective film genre. The text is divided into four sections. The first reflects on the importance that Argento grants to the gaze and to representation in order to establish metafictional dialogues with the spectator. The second underscores the importance that his cinema gives to childhood, given that it becomes a turning point in characterization. The third analyzes the choice of physical

spaces and his vision of a geography (abstract and ideal) in dialogue with his vision (also abstract and ideal) of crime. Finally, a correlation is established between these elements, taking into account Argento's continued reflection on gender (as a closed structure that allows to pigeonhole, but also delimit a work), and his constant flirting with the possibility of debunking the canon Italian director Dario Argento.

Key words: Dario Argento, variation of the police genre, representation, childhood, architecture.

Fecha de recepción: 04/01/2018

Fecha de aceptación: 31/07/2018

*La cultura utiliza el arte para soñar con
la muerte de mujeres hermosas.*

(Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*)

A lo largo de más de cuarenta años de exploración, experimentación y realización en el terreno cinematográfico, el cineasta romano Dario Argento demostró ser digno heredero y traductor audiovisual de las macabras ocurrencias que Thomas de Quincey plasmó, a mediados del siglo XIX, en su texto *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. De Quincey plantea que “El asesinato (...) puede ser estudiado bajo su aspecto moral (...) ése es su lado débil; pero también puede ser tratado estéticamente, como dicen los alemanes, es decir, en sus relaciones con el buen gusto” (2011: 32-33). En la misma sintonía, por su tratamiento estético, los crímenes filmados bajo el foco *argentiano* adquieren una belleza arrolladora. Curiosamente, estos resultan más cercanos a ciertos lienzos barrocos que a los de cualquier otro *film* de sus congéneres.

Si bien Argento está *canonizado* como director abocado, en particular, a realizar cine de horror, un gran arco de su obra responde a estructuras

narrativas más cercanas al policial. En esta serie de *films* queda relegada, en un segundo plano, la investigación propia del género. Resulta necesario señalar que esta no se manifiesta en su acepción más genérica, es decir, arraigada al estilo tradicional del policial, donde lo fundamental es develar la identidad oculta del agresor. En su cine, el autor parece más interesado en la construcción del asesinato que en su resolución. De esta manera, al desfocalizar el móvil del crimen, Argento lo convierte en un suceso artístico. En palabras de Ángel Sala, director del Festival Internacional de Cine de Sitges,

El arma blanca, una bella mujer degollada o torturada hasta la muerte forman parte de un ceremonial macabro y sádico que se exhibe ante los ojos del espectador como un ejercicio de arte contemporáneo decididamente anclados a las raíces culturales de Italia y sus diferentes estilos y manifestaciones artísticas (Sala en Alfonso, 2014: 14).

Dario Argento resulta un caso anómalo en la cinematografía europea. Por este motivo es ya no difícil, sino imposible, abarcar su filmografía desde planteos que son válidos para otros autores. Argento, suerte de *hijo bastardo* de Mario Bava, practica, bajo una cierta sombra *hitchcockiana*, un subgénero propio: el cine *giallo*. Este surge como desprendimiento de una serie de libros de carácter policial, editados en publicaciones baratas y masivas, que cobraron suma relevancia en Italia durante la década del treinta. La particularidad del género en su estado fílmico es la explicitud, morbosa y estilizada, con la que son exhibidos los asesinatos. También es recurrente la utilización de ciertos clichés psicoanalíticos, así como también el predominio de lo visual sobre lo narrativo. Por su parte, los anónimos homicidas utilizan siempre un vestuario recurrente: ropa oscura, un arma afilada y, sobre todo, guantes de cuero negros.

El trabajo con el policial que realiza Argento opera como lente deforme del suspenso más *hitchcockiano*. Basta recordar la secuencia de *Frenzy* (Alfred Hitchcock, 1972), en la que el estrangulador de mujeres intenta recuperar su

alfiler de corbata de la mano de una de sus víctimas, para establecer una relación directa con *Opera* (Dario Argento, 1987). Casi como un homenaje *manierista* al “maestro del suspenso”, el italiano propone que el asesinato gire en torno a un *macguffin* puntual:¹ una pulsera que tiene grabado el nombre del criminal. El elemento incriminador es tragado, accidental e involuntariamente, por la víctima mientras esta es estrangulada. Al verse en esta situación tan comprometedora, el criminal comienza a hurgar en la boca del cadáver, pero ante la imposibilidad de recuperarlo, utiliza unas tijeras para extraer el elemento, perdido en las entrañas del cuerpo. Al igual que en Hitchcock, la tensión es conceptual: es decir, se impone siempre el objeto por sobre el cuerpo herido.

A pesar de los arduos intentos, por parte de diferentes sectores de la crítica especializada, ubicar a Dario Argento dentro de un casillero cómodamente definido sería inútil, ya que su cine problematiza la propia idea de género: parafraseando al poeta Fabián Casas, en uno de sus *Ensayos Bonsai*, cualquier categoría funciona como *tupperware*, listos para envasar una obra y archivarla en un *freezer*. En este sentido Ángel Sala considera que el autor no se preocupa realmente por plasmar una representación personal del cine de terror o policial, constituyendo ambos géneros el mayor porcentaje de su cuerpo de obra, en algunos casos sin establecer diferencia clara entre uno y el otro. Sala considera que, para visualizar de modo correcto el cine de Argento, es necesario comprender que el director entiende el cine como artefacto capaz de invadir las zonas más profundas y sensibles de la consciencia; de esta manera practica una peculiar construcción audiovisual del *fantastique*.

El presente escrito hará hincapié en la incursión del director en el terreno policial. No es casual que Argento lo utilice como molde genérico para así romper con el horizonte de expectativas de los espectadores de la época,

¹ Elemento que hace que los personajes avancen en la trama pero que no posee particular relevancia en la trama en sí.

“marcado por una convención en cuanto al género, el estilo o la forma” (Jauss, 1976: 165). Así, mediante la experimentación estilística y la incursión en escenarios oníricos, embellecidos con fuertes pinceladas barrocas, Argento atenta contra cierta ideología cinematográfica construida sobre la base de pautas formales y normativas. Se ahondará particularmente en dos momentos puntuales de la filmografía del romano: su debut cinematográfico con la inaugural *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970) y su consagración definitiva con *Rojo profundo* (*Profondo rosso*, 1975).

Mirada y representación

En su primera incursión como director en el terreno cinematográfico, Dario Argento toma prestado el argumento de *The Screaming Mimi*, novela policial escrita por Fredric Brown en 1949. El texto fue explotado en el mercado literario por editoras más interesadas en literatura de fácil lectura y consumo masivo, que en la búsqueda de títulos narrativamente más refinados y complejos. Así, adquirida a finales de los sesenta por la poderosa productora Titanus, la novela de Brown se convierte en la base del proyecto dictado por el antiguo distribuidor, devenido productor, Goffredo Lombardo. Conocedor de la ficción norteamericana, gracias a su amigo Bernardo Bertolucci, Argento redacta su versión cinematográfica del libro.

Interesa, en este punto, realizar un breve esbozo sobre la situación de la narrativa policial en su relación con el mercado. En su artículo “Sociología de la novela negra”, el teórico marxista Ernst Mandel se pregunta sobre la atracción que ejerce la novela policíaca. A *grosso modo*, entre los años treinta y cincuenta, el género crece de manera exponencial. Mandel encuentra la respuesta en una doble vertiente. Por un lado, aquello que es intrínseco al género lo tiñe de una atracción *per se*: el legado del pasado animal y salvaje del ser humano que encuentra su exteriorización en un crimen, sea por el móvil que sea. Por otro lado, el teórico entiende que la expansión masiva del relato

policial se debe también a que, durante aquella franja temporal, entre los treinta y cuarenta, la agricultura se encontraba en plena decadencia, lo que traía como consecuencia el inmenso éxodo del campo a la ciudad. El ritmo propio de la vida urbana en la gran ciudad exigía una necesidad de distracción, que podía ser satisfecha con cigarrillos y alcohol, pero también con cine y (entre los sectores alfabetizados) relatos policiales. Al igual que la televisión, “la literatura policiaca se convierte en el opio de las ‘nuevas’ clases medias en el sentido estricto de la fórmula original de Marx: como una droga psicológica que distrae de las insoportables faenas de la vida cotidiana” (Mandel en Link, 1992: 54). El retrato de un salvaje crimen, y su posterior investigación, no solo proporcionan al lector una “distracción” de su rutina habitual, sino que también le provocan una gozosa tensión de una manera particularmente diabólica.

Ya como género instaurado en el imaginario popular, Dario Argento tiene el ambicioso ímpetu de hacerse cargo del proyecto. Quiere ser el encargado de traducir -en imágenes y sonidos- el guión cinematográfico que él mismo redactó de un texto escrito casi veinte años atrás. A fuerza de insistencia y la necesaria presencia de su padre, el respetado productor Salvatore Argento, Lombardo y compañía aprueban la candidatura del, entonces novato, director. Una vez conseguido su anhelado sueño, Argento tiñe su primer largometraje con algunas de las obsesiones que lo acompañarán durante toda su carrera: la narrativa policial, el cine de Hitchcock y de Fritz Lang. El resultado: *El pájaro de las plumas de cristal*.

El *film* narra la historia de Sam Dalmas (Tony Musante), un escritor norteamericano que, durante un periplo en la ciudad de Roma, sólo logra conseguir el encargo de redactar un volumen de ornitología. El mísero pago obtenido apenas le permitirá costear un par de billetes para regresar, junto con su compañera sentimental, Monica Ranieri (Suzy Kendall), a Nueva York. Una noche presencia el intento de asesinato de una joven a manos de una figura vestida íntegramente de negro. La situación de Sam se vuelve delicada

cuando, en el momento de los hechos, queda accidentalmente atrapado entre dos grandes puertas de cristal. Esto lo posiciona como principal sospechoso ante el comisario Morosini (Enrico Maria Salerno), quien está tras las huellas de un asesino en serie que está causando estragos en la ciudad. Sam, consciente de haber sido un testigo “privilegiado” del accionar del psicópata, sabe que conoce un detalle clave en la investigación, pero es incapaz de recordarlo. Obsesionado con el caso, el norteamericano comienza una cruzada detectivesca a fin de dar con el culpable.

Con mayor suerte que la que tuviera F.W. Murnau al *tomar prestado* el argumento de *Drácula* (Bram Stoker, 1897) para realizar su *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922),² Dario Argento logra canibalizar el argumento del texto original de Brown (que no figura en los créditos) para institucionalizar un género que había inaugurado su amigo Mario Bava, siete años atrás, con *La ragazza che sapeva troppo* (1963): el cine *giallo*.

En su primer *film*, Argento sienta alguna de las bases narrativas para la construcción del *giallo*: incongruencias argumentales, sobredosis de pistas falsas, irrupción en la narrativa de hipotéticos secuaces del criminal, clichés psicoanalíticos y, sobre todo, un alucinógeno frenesí visual, acentuado por la saturación de luces artificiales que colorean y dotan al metraje de la irrealidad visual característica del cineasta.

Si bien el género tuvo como antecedente directo los policiales dirigidos por Bava, encuentra su hito fundacional en los primeros minutos del *Pájaro*... Así, Dalmas testigo solitario del crimen, atrapado en una doble puerta de cristal, observa el cruel espectáculo, como una suerte de espectador pasivo. La

² A pesar de haber cambiado el título como estrategia para evitar el pago de derechos, finalmente Murnau pierde el juicio llevado a cabo por Florence Stoker, viuda del escritor. La sentencia no solo supuso el quiebre de la productora Prana Film, sino también la quema de todos los negativos existentes de la película. Afortunadamente, el *film* ya había llegado al extranjero y algunas copias sobrevivieron a las llamas.

secuencia, construida con un total de sesenta y seis planos en poco 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" (Bernabé, 2001: 30).

La escena resulta agobiante hasta el hartazgo: Argento construye una secuencia narrativa en la que el protagonista observa, impotente, cómo la víctima se desangra a causa de las heridas provocadas por su agresor. Magistralmente, el director realiza un doble juego de miradas donde se despliega una propuesta metaficcional: por un lado, en Dalmás se manifiesta la imposibilidad del contacto físico con la agredida, y con el exterior, pues el espacio en el que se encuentra atrapado no le permite entrar a la galería, ni salir de ella. Además, los transeúntes que pasan en la calle no pueden oír sus gritos de auxilio, porque el cristal produce un efecto de insonoridad. Por el otro, el espectador, víctima de la voluntad del director, no puede sino observar, con la misma impotencia que el protagonista, los devenires que sucederán a continuación.

En similar sintonía, diecisiete años después, Argento estrena *Opera*. Si bien la mayor parte de la crítica especializada concuerda en que, a partir de esta película, la carrera de Argento comienza a decaer, el *film* no es una obra menor, parasitaria, dentro de la filmografía del italiano sino, indudablemente, uno de sus puntos más altos. En *Opera*, Argento explota uno de sus temas recurrentes: la noción de la propia esencia de la representación, para conjugar un juego en paralelo entre crimen, cine y música. Durante los diferentes asesinatos, el criminal maniata a Betty (Cristina Marsillach), protagonista del *film* en cuestión, obligándola a observar cómo tortura a sus víctimas. Casi como una suerte de Odiseo contemplando a las sirenas atado al asta, Betty, al igual que Dalmás, no puede cerrar sus ojos ni alejar la mirada del cruel espectáculo. La planificación del asesino no puede ser más efectiva: luego de amordazarla,

coloca un dispositivo algo rudimentario, que rodea los ojos de la joven soprano con alfileres sujetos con cinta adhesiva. Así, Argento establece un paralelismo metaficcional entre la impotencia de su protagonista y el espectador: ambos son obligados a observar el morboso espectáculo.

En un gran arco de su filmografía, Argento demuestra ser reflexivo al respecto de la conciencia de representación. Así, en *Cuatro moscas sobre el terciopelo gris* (*4 mosche di velluto grigio*, 1971), Roberto (Michael Brandon), su protagonista, atraviesa los cortinajes de un teatro vacío hasta llegar a la sala central donde descubre, con horror, que es víctima de aquello que es intrínseco al teatro: la representación. Creyendo haber asesinado al individuo que lo acosa, Roberto observa que, en realidad, su verdadero perseguidor está en uno de los palcos, con el rostro cubierto por una máscara y fotografiándolo en pleno crimen. Once años más tarde, Argento vuelve a plasmar la representación en el *clímax* final de *Tenebre* (1982). En el *film*, el famoso escritor norteamericano Peter Neal (Anthony Franciosa) visita Roma para promocionar su última novela: *Tenebrae*. Curiosamente, su llegada a la ciudad coincide con una serie de brutales crímenes, idénticos a los que el escritor describe en su libro. Durante los últimos minutos de metraje Neal, al ser descubierto asesino, se corta el cuello con una navaja falsa a fin de fingir su muerte y huir de las manos de la justicia.

Nuevamente, Argento utiliza herramientas típicas del cine para construir un metadiscurso que podríamos considerar cine dentro del cine. Sería productivo detenernos un momento en *Tenebre* a fin de observar el juego metaficcional construido por Argento. El *film* está concebido en años en los que el género *giallo* se encontraba en pleno auge. En este contexto, Argento construye una película en la que se permite reflexionar en torno a las convenciones narrativas, pero también desnudar el engranaje con el que se construye el cine. Por un lado, el protagonista de *Tenebre* es un escritor de *giallos*. Por el otro, el “horizonte de expectativas” del espectador es pulverizado no solo por

la vuelta de tuerca propia de la resolución de los crímenes, sino también por el uso explícito de artilugios propios del cine. Al exhibir, por ejemplo, una navaja falsa que mediante un mecanismo interno expulsa sangre artificial, Argento no solo evidencia el artificio, sino que también habla de la propia construcción de sus crímenes, o podríamos pensar (por qué no), que habla del teatro cinematográfico en términos generales. En este punto, sería conveniente traer a colación lo propuesto por el teórico Gérard Genette, quien en su texto *Palimpsestos* acuña el término de “metatextualidad” para hablar de “la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1989: 13).

En el *teatro argentino*, los atisbos de realidad resultan barridos por una suerte de sutil, pero arrolladora, presencia operística de los actores, que es reforzada por la “puesta en escena”. En este sentido, no es casual la elección ni de Clara Calamai ni de David Hemmings, como asesina y como héroe, respectivamente, en *Rojo profundo*. Entre la nostalgia cinéfila y la pura demostración de talento, Argento nos presenta a Hemmings a través de una angulación que permite recuperar, nueve años después, el último plano con el que Michelangelo Antonioni exhibía al fotógrafo de moda protagonista de *Blow-Up* (1966), interpretado por el mismo actor. Por su parte, en Clara Calamai, mítica diva del cine italiano y protagonista de la opera prima de Luchino Visconti, *Ossessione* (1943), recae el peso de ser la figura más decididamente “escénica” del *film*. Su personaje, Marta, quien sueña con sus días de gloria como actriz, es empujada a la locura luego de que su marido la obligue a renunciar a su pasión. Su ímpetu homicida, que se reactiva durante una conferencia de parapsicología, “...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” (2001: 61).

Para realizar un análisis del *film* es necesario entender el contexto en el cual fue concebido. Corría el año 1974, y el *giallo* transitaba uno de sus mayores momentos de efervescencia. Durante ese año, en la cartelera cinematográfica italiana, se exhibieron: *L'uomo senza memoria* (Duccio Tessari); *5 donne per l'assassino* (Stelvio Massi); *Ciak si muore* (Mario Moroni); *L'assassino ha riservato nove poltrone* (Giuseppe Bennati); *Gli assassini sono nostri ospiti* (Vincenzo Rigo) y *Madeleine... anatomia di un incubo* (Roberto Mauri).

Atento a la saturación en pantalla de las andanzas de crueles asesinos (siempre enfundados en los característicos guantes de cuero negro y acompañados por filosas armas blancas), Argento persiste en la búsqueda de una nueva narrativa que le permita distinguirse, y marcar distancia, respecto a la moda de la que él fue una pieza fundamentalmente responsable. Su principal problemática es tautológica: no caer en la reincidencia y lograr que su obra no sea confundida con una más de las de sus abundantes émulos. En paralelo, el cine de terror sufría una metamorfosis: títulos como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *La masacre de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), demostraban que el género se adentraba cada vez más en terrenos brutalmente hiperrealistas.

Frente a este panorama, el romano comienza a escribir un *film* que le permita transgredir distintos subgéneros sin abandonar su molde característico: el policial. Empeñado en la destrucción genérica, Argento se esmera por pulverizar el realismo que el *giallo* poseía hasta ese entonces, reforzando el género con la presencia de algunos elementos sobrenaturales. Al respecto, en *Cine bizarro: 100 años de películas de terror, sexo y violencia*, el crítico especializado Diego Curubeto plantea que “El film por primera vez introduce elementos claramente sobrenaturales en la obra del director, ya que los dos *gialli* anteriores tenían toques fantásticos más cercanos a la ciencia ficción que al horror” (Curubeto, 1996: 34). En este sentido, *Rojo profundo* significa un importante punto de inflexión en la carrera de Argento, “...su estilo formal ya se

atreve a los delirios visuales de sus tres films siguientes, la estética mezcla lo real con lo onírico y la música ya no es de Morricone sino de Giorgio Gaslini y del legendario grupo de rock terrorífico The Goblins” (1996: 34).

Estrenada en Italia en marzo de 1975, *Rojo profundo* posiciona a Dario Argento como uno de los autores jóvenes más distinguidos de Europa. Esto es ratificado cuando Argento gana el premio al mejor director en el Festival de Sitges, en octubre de 1976. El jurado de dicha edición del festival estaba conformado por Terence Fisher, Luis Buñuel y Alfred Hitchcock. Curiosamente, este último declara, luego de asistir en Londres al estreno del *film*: “Este director delgaducho italiano empieza a preocuparme” (2014: 109).

Rojo profundo, suerte de *thriller* parapsicológico, narra la historia de Marc Daly (David Hemmings), un pianista de jazz inglés quien, durante su estadía en Roma, es testigo casual del crimen de una reconocida médium alemana llamada Helga Ulmann (Macha Méril). El músico, luego de observar el crimen, acude de inmediato a socorrer a la víctima, no obstante, una vez que ingresa al departamento de Helga, escenario donde se produjo la agresión, esta yace muerta y su culpable, devenido enigmática figura, se aleja del edificio, perdiéndose entre las calles nocturnas Italia.

Utilizando un proceso heredado de *El pájaro de las plumas de cristal*, en *Rojo profundo*, Argento postula a Marc como una pieza clave en la investigación. En efecto, el pianista es testigo de algo que ignora. Fue testigo (al igual que el espectador) de una imagen fugaz pero decisiva, y presiente que en los múltiples espejos que decoran los pasillos donde ocurrió el crimen se oculta el rostro del asesino. Salvador Bernabé propone que el cineasta contagia al espectador de la misma visión que atormenta al personaje,

[...] una mirada atenta, imposible durante un primer visionado 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 liberarnos 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 la vida de algunos personajes (2001: 67).

El hecho de que el espectador, al igual que el protagonista, tenga la posibilidad (por más improbable que sea) de descubrir al asesino durante los primeros minutos de metraje permite plantear el siguiente interrogante: ¿El realizador pretende que la audiencia replantee su rol y la manera de visionar una película? Efectivamente, *Rojo profundo* actúa como una profunda reflexión sobre la mirada y la representación. Argento convierte al espectador en parte activa del *film*, casi como extensión del héroe, que recorre las calles italianas en busca de pistas que lo conduzcan hacia el homicida.

Es en torno a la figura del espectador (ya sea de un producto cinematográfico o literario) y de su participación en la obra, que Marshall McLuhan comienza a preguntarse cómo se lee el policial. El autor plantea que el policial es “la forma literaria en que el lector se ve profundamente implicado como co-autor” (McLuhan en Link, 1992: 35). El policial exige la participación del lector para completar el efecto. En este sentido, Gilles Deleuze trabajará con lo sugerido por McLuhan: en la narrativa policial, el público es el tercero del crimen. Es decir, no sólo están el asesino y la víctima, también hay una tercera figura, construida de antemano: la del espectador, que en el género cumple un papel crucial. Así, Deleuze plantea que

Hitchcock aparece en la historia del cine como aquel que ya no concibe la constitución de un film en función de dos términos [...] sino de tres: el realizar, la película, y el público que debe entrar en ella, o cuyas reacciones deben hacerse parte integrante del film (Deleuze en Link, 1992: 39).

Entonces, si el lenguaje fílmico tradicional construyó su estructura narrativa a partir de tres miradas (la de los personajes, la del autor y, por supuesto, la del espectador), Dario Argento coquetea con la idea de subvertir este orden. En este sentido, *Rojo profundo* es su *film* más decididamente teórico, ya que la ruptura con la tradición está dada a partir de la posible conversión del espectador en sujeto activo del *film*. No cabe lugar a dudas: la mirada, siempre con su impronta teatral, operística, es el eje del imaginario *argentiano*: miradas enfermizas con ojos inyectados en sangre, ojos obligados a ser testigos de la brutalidad más radical, ojos perturbados, agredidos, ciegos, imposibles, huecos.

Niñez y corrupción de la mirada

En su *opera prima*, Argento utiliza la visión subjetiva para subrayar las distintas apariciones del asesino. Al igual que en *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), el asesino de *El pájaro...* también es una suerte de voyeurista, fetichista de la fotografía, quien no duda en vigilar, sigilosamente a sus víctimas y de fotografiarlas durante el lapso de tiempo previo al crimen. Siguiendo el ejemplo de Fritz Lang, e intentando economizar gastos, Argento filma sus propias manos en los planos detalle que ilustran los crímenes, inaugurando así una de las constantes más curiosas de su cine. Sus manos cubiertas por guantes de cuero, son captadas (cámara en mano) a fin de subrayar, por un lado, la ferocidad del sangriento ejercicio y por el otro, la imposibilidad de perder de vista los pormenores del conglomerado, por más insignificantes que estos sean, o aparenten ser.

Por su parte, *Rojo profundo* resulta ser casi un elogio absoluto a la trascendencia del detalle y de los objetos que obsesionan al director. De esta manera, en esta pieza fundamental del *giallo*, se exhiben en primer plano, el catálogo de los elementos cortantes que el asesino posee. Casi como si se tratase de un estudiado ritual, mientras el psicópata se prepara para entrar en

acción, su arsenal es cuidadosamente presentado. La influencia de Argento es de tal magnitud que años más tarde el norteamericano Wes Craven plasmaría la misma lógica narrativa en la apertura de *Pesadilla en lo profundo de la noche* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984).

En *Rojo profundo* los objetos cobran particular relevancia: sobre la mesa del asesino hay cunas de juguete, cuentas de cristal, una muñeca formada a partir de trenzas de lana rojas con agujas clavadas en su pecho, una estatuilla de metal, un pequeño bebé de plástico, navajas y dibujos desperdigados realizados con trazo infantil, en los que se representan hechos de singular violencia. Así, Argento presenta una visión totalizadora de una niñez corrompida, reforzada por la utilización de la cámara Snorkel, lo que añade un enorme potencial expresivo a los objetos: “La realidad snorkelizada agiganta lo diminuto y nos lo devuelve extraño” (2001: 62).

En este *film*, Argento perfecciona uno de sus elementos recurrentes: la perversión de la infancia (siempre adosada con clichés de carácter psicoanalítico), como móvil principal para explicitar el comportamiento de sus asesinos. En el imaginario *argentiano*, la familia es una zona muy poco confortable. Esto se observa, aunque de forma más tímida y, por lo tanto, menos explícita que en sus *films* posteriores, en su primera trilogía de *giallos*. Así, en *El gato de las nueve colas* (*Il gatto a nove code*, 1971) el profesor Terzi siente unos inconfesables deseos incestuosos por su hija Anna y en *Cuatro moscas sobre el terciopelo gris*, la joven Nina Tobian exterioriza su perturbada psiquis infringiendo violencia en los cuerpos de sus víctimas. El origen de su locura reside en la relación con su padre quien, obsesionado por tener un heredero varón, convirtió la vida su hija en un *continuum* de penurias.

Ya en su opera prima, *El pájaro...*, Dario Argento utiliza los últimos minutos del metraje para permitirse el capricho narrativo de ahondar en el pasado de su asesina, explicitando el porqué de su locura. Una vez cerrado el caso, el

comisario Morosini y el psiquiatra Rinaldi (Giovanni Di Benedetto) son invitados a un programa de televisión. Allí, el conductor indaga en Morosini sobre el pasado de Monica Ranieri: “¿Qué llevó a esta criatura trastornada a cometer estos horribles homicidios?”. Sin embargo, el oficial decide que el indicado para responder una pregunta de esa talla no es él, sino Rinaldi. Este explica que

Por el momento sólo puedo hacer algunas conjeturas. Hace diez años Monica Ranieri, quién tenía evidentes tendencias paranoicas, fue brutalmente atacada y sufrió un severo trauma. No obstante, ella se recuperó lo suficiente para llevar una vida normal. Su trastorno mental permaneció adormecido por diez años. Hasta que un día vio la pintura que representaba la horrible escena. Su locura latente volvió a la vida violenta e irresistible. Ella no se identificaba como la víctima, sino como el atacante. Para poder explicar el comportamiento de su marido, que intentó el asesinato en varias ocasiones para proteger a su esposa, debemos suponer que él sufría de una psicosis inducida. Él se vio influenciado por su esposa y se convirtió en un asesino psicótico.

La filmografía posterior del romano “...sigue insistiendo en estas biografías sombrías, crecidas al amparo de la institución familiar” (2001: 22). El paradigma de la corrupción infantil de la mirada encuentra su lugar definitivo en los claustrofóbicos espacios de *Rojo profundo*. En esta obra, el director construye, bajo una sombra *hitchcockiana*, un crimen navideño que definirá la vida y el porvenir de sus protagonistas. De niño, Carlo es testigo del asesinato de su padre a manos de su propia madre. Años más tarde, el lejano crimen saldrá nuevamente a flote “...para destruir a ambos sobrevivientes, no sin dejar por el camino una estela de sangre inocente” (2001: 22).

En *Rojo profundo*, el universo del homicida está envuelto en iconografía infantil. Así, no es casual que el *soundtrack* previo a cada asesinato sea símil al de una caja musical, reforzado con un sombrío tarareo que advierte al espectador sobre lo que vendrá. Por su parte, el espacio donde ocurren los crímenes es decorado con un símbolo infantil despojado de la inocencia con la que fue

concebido. En este sentido, interesa ahondar en el asesinato de la escritora Amanda Righetti, autora del texto sobre casas embrujadas que opera como pista fundamental en la investigación de Marc. En torno a la escritora, el autor construye un mecanismo de espera que es inaugurado con la aparición de una muñeca ahorcada en el *living* de su casa.

Siguiendo un estricto ritual previo al crimen, el homicida delinea sus ojos, la acción es exhibida a partir de una cámara en espiral que capta su ojo en un primerísimo primer plano. La secuencia del detalle es intercalada, a su vez, con un plano general de la casa de campo en la que vive la escritora. Así, en una sincopada elipsis, el director presenta brevemente el exterior de la casa de la víctima: una antigua y solitaria construcción en medio de campos inhabitados. Argento cuida más que nunca la geometría de los interiores para potenciar el aislamiento y la soledad de las figuras humanas en el encuadre. Dos planos muestran a Amanda de espaldas, avanzando por un pasillo. El segundo se prolonga con una panorámica hacia la izquierda que, dejando a la mujer fuera de cuadro, enfoca el interior de un ropero de cuyo fondo nace la terrorífica imagen del ojo homicida. A fin de reforzar el mecanismo de espera, Argento construye un *clímax* previo al homicidio en el que la escritora es atacada por unos pájaros. Pero, en definitiva, el verdadero terror comienza a operar una vez que la figura del homicida, escondida en la oscuridad del ambiente, se sitúa, poco a poco, detrás de la víctima, desapareciendo de ella unos segundos, generando así un fuera de campo visual. Finalmente, el asesino emerge de las sombras y ahoga a la mujer en su propia bañera, convirtiendo el baño de la joven en un sepulcro cotidiano.

Si bien resultaron ampliamente perfeccionados con el correr de los años, los crímenes del primer *film* de Argento funcionan como una impecable carta de presentación para un cineasta que hará de estos una de las referencias obligadas en su obra. La imagen de la primera víctima en *El pájaro de las plumas de cristal* es vista desde la cámara del asesino, quien la fotografía

mientras ella, totalmente ajena al hecho, camina por una plaza solitaria. Una vez en su casa, la jovencita se recuesta en su cama y enciende un cigarrillo. Curiosamente, Argento otorga un privilegio particular que tantas otras veces parecía solo relegado a la mirada criminal: la cámara subjetiva. Durante unos breves fotogramas, el espectador deviene ojos de la inminente víctima, viendo así lo que ella ve: la puerta abierta de la habitación queda unos segundos fuera de campo cuando la joven gira su mirada para apagar su cigarrillo. Al volver la vista, y sin previa mediación, en el umbral de la puerta se encuentra el asesino, vestido íntegramente de negro. Un corte directo quiebra el plano subjetivo y muestra, en un primerísimo primer plano seguido de un *zoom* violento, la lengua de la mujer, quien grita desesperadamente. Luego, víctima y victimario comparten el encuadre: el criminal, ya arriba de la mujer, con una mano le tapa la boca y con la otra apoya un gran cuchillo en su pecho. En un impecable ejercicio de concisión, Argento combina tres primeros planos: la mano de la víctima que delata el dolor que está sintiendo, el arma que descende hasta su entrepierna y le arranca la ropa interior, y la almohada que es salpicada por la fresca sangre de la joven asesinada.

Espacios *argentianos*

En su *opera prima*, Argento sienta las bases de lo que será su programa estético, mediante una composición con angulaciones deformantes, Argento intenta no solo impactar al espectador sino “...desbaratar la gramática a golpe de confusa experimentación...” (2014: 64). De esta manera, “...se crea la peculiar tonalidad fantástica que singulariza una obra que demencialmente espanta en cada plano cualquier atisbo de realidad” (2014: 64). Así, no es casual que, durante la secuencia de la galería de arte, víctima y victimario estén vestidos de forma diametralmente opuesta: ella íntegramente de blanco; él, de negro. Por su parte, la acción sucede en una galería cromática en la que se destaca el rojo que, si bien es menos intenso que el de los futuros productos del director, ya se presenta en su cine a modo de capricho estético. De manera

progresiva, al igual que el plano subjetivo, los dementes colores alucinados se convertirán en una de sus marcas registradas.

En *Rojo profundo*, la ciudad de Roma se convierte en un laberinto extraño, abyecto. Argento construye una geografía abstracta e ideal, que entra en diálogo con su visión (también abstracta e ideal) del crimen. En sus escenarios predominan las plazas nocturnas, sin la menor presencia humana y calles "...delimitadas por arquitecturas caprichosas que se introducen en el relato con la naturalidad de los sueños" (2001: 58). Abundan también antiguos caserones teñidos de secretos y teatros llenos de butacas vacías. Estos últimos operan como espacios donde la dimensión pública del espectáculo resulta corrompida por los maestros de ceremonias, suerte de médiums iluminados por una luz cenital, delante de un telón rojo sangre. Al respecto, Argento comenta que "Siempre me gusta filmar en espacios que posean una atmósfera misteriosa más allá de la película, espacios que contaminen de misterio la propia historia" (2001: 178).

En su texto *La alquimia del miedo*, Salvador Bernabé recupera la relación explícita que Argento establece entre su *film* y la obra pictórica de Giorgio De Chirico, puntualmente de *Melancolía de un hermoso día* (1913), obra trasladada al fílmico con pulso maestro. Así, los elementos presentes en la pintura (la estatua clásica, los pórticos de antiguas construcciones, la soledad del paisaje solo habitado por dos transeúntes) son reconocibles en la secuencia del encuentro nocturno entre Marc 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" (2001: 59).

Dos de los grandes pilares del largometraje actúan en permanente diálogo: el primero, la fotografía de Luigi Kuveiller, otorga al *film* pinceladas barrocas de un alucinógeno rojo sangre, resaltado especialmente sobre los colores más bien

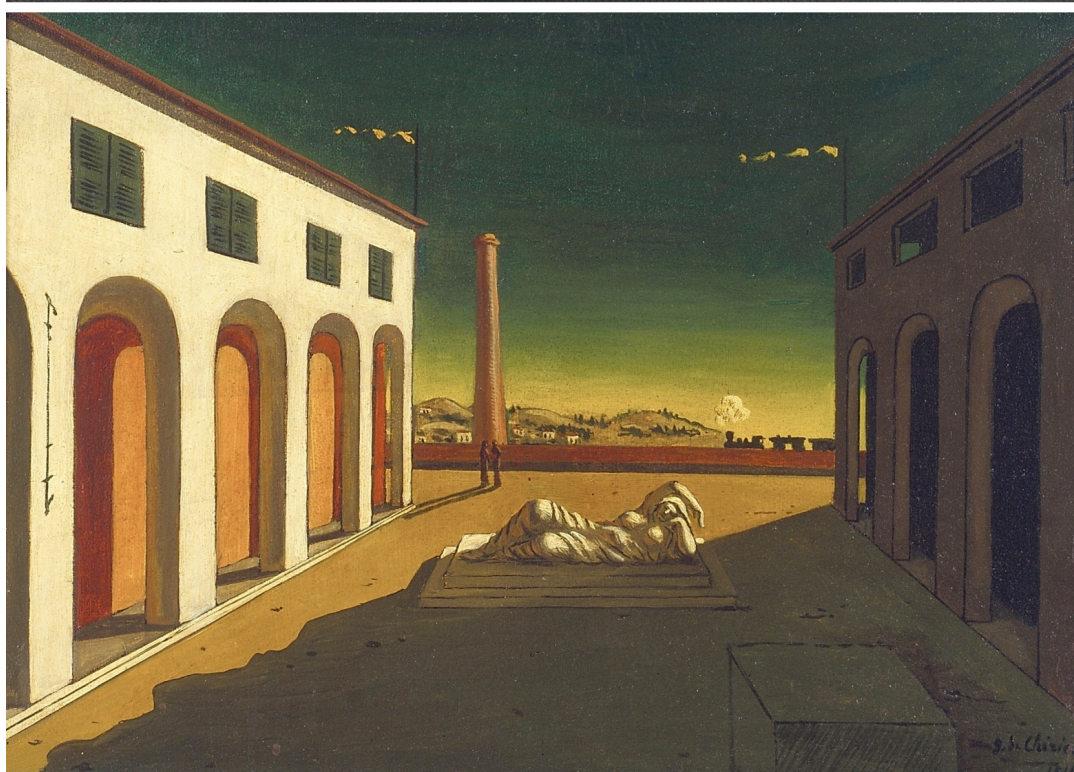
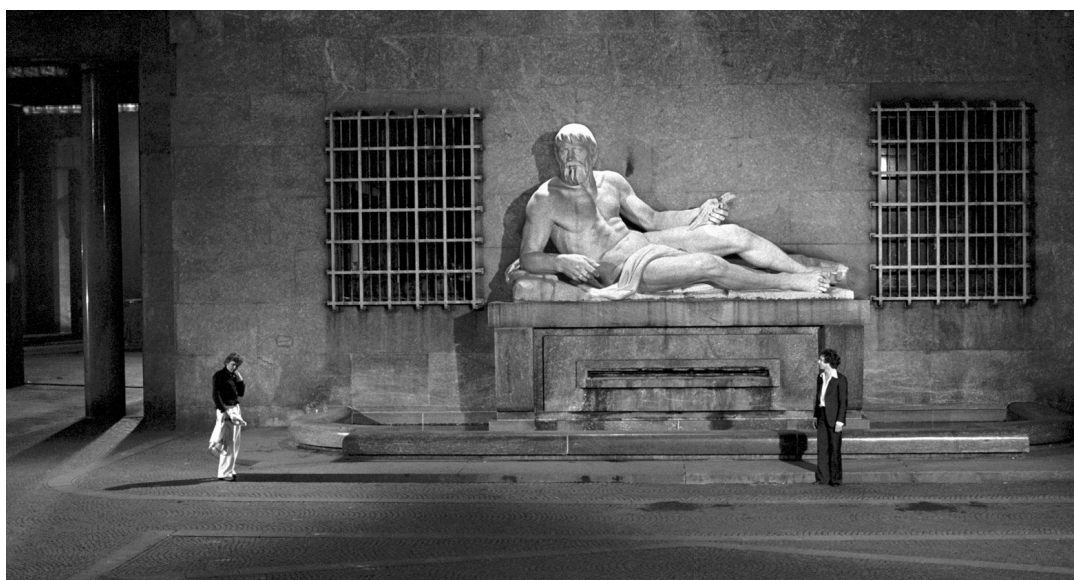
neutros que predominan durante el metraje. La minuciosidad con la que el director experimenta con las distintas variaciones del rojo, buscando siempre el ansiado color oscuro (correspondiente al que tiñe la pantalla en el último fotograma del *film*), lo llevan a investigar diferentes posibilidades estéticas. Al respecto, Dario Argento comenta: “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...” (2001: 170).

El segundo pilar: la escenografía, cruce perfecto entre apocalipsis urbano y *art nouveau*, diseñada por Giuseppe Bassan. El director artístico es el encargado de orquestar el gran *teatro degli orrori* planificado por Argento. Es allí donde se produce un quiebre espacial: muchos de los espacios en los que sucede la acción, en especial los exteriores, son capturados como inmensos escenarios de arte dramático, llenos de profanos decorados y geometrías fantasmagóricas. Para ahondar más en la angustiosa atmósfera, a lo largo del metraje, los terrenos sacros se desintegran hasta volverse parajes hostiles. Al respecto del uso de espacios, Argento comenta que

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* (2001: 171).

Con plena consciencia de la importancia de los espacios, Dario Argento realiza una extrema estilización de los escenarios. Así, el director utiliza de una arquitectura decimonónica, con ciertos dejes de decadente aristocracia, que remite, de manera directa, al cine silente: laberínticos pasillos tapizados de rojo sangre, antiguas cristaleras, verdaderos teatros del horror acentuados por un

barroquismo visual adosado por psicodélicas tonalidades *pop*. Estos espacios, a su vez, son reforzados por la demente fotografía, que opera como pura fuerza visual. Argento colorea sus películas con colores primarios obteniendo, de esta manera, su tan deseada atmósfera pesadillesca.



En *Rojo profundo*, la obra pictórica de Giorgio De Chirico es llevada al celuloide con pulso maestro

Conclusiones

En su texto titulado *Broken Mirrors/ Broken Minds*, la crítica de cine norteamericana Maitland McDonagh intuye que lo que destaca a Dario Argento sobre sus congéneres es su permanente coqueteo con los estados alucinados asociados, de forma diametral, a los sueños. McDonagh recupera el proceso de concepción y, posterior escritura, de guiones del director y lo compara con la denominada “escritura automática” de los surrealistas. En efecto, la escritura de Argento surge de forzar, a lo Artaud, al cuerpo a producir texto. En una entrevista brindada a la revista especializada *Cinefantastique* en 1983, Dario Argento confiesa su método. Casi como un estoico, el romano pasa largas temporadas encerrado, por lo general en estados alterados, mirando una pared en blanco y esperando la inspiración. No obstante, Argento admite y advierte al espectador que sus guiones funcionan como un modelo del que se siente libre de desviarse.

Por lo general, las críticas más recurrentes al cine de Argento residen en sus guiones. Es cierto, sus películas no son perfectas pero, curiosamente, no tienen ninguna intención de serlo: las irregularidades en las tramas quedan en segundo plano frente a la puesta en escena: escenografías barrocas y una teatralidad macabra que parece emerger de las tinieblas de los sueños. Los guiones de Argento, entonces, se elevan desde el subconsciente y son plasmados en el celuloide, no sin cierto afán teatral, pero siempre con la preocupación por preservar las imágenes oníricas y los colores alucinados, más cercanos a la plástica que al fílmico.

Es posible detectar, a lo largo de su carrera, pero particularmente en su “etapa dorada”,³ un amplio dominio tanto de las estructuras narrativas como de las visuales. No es casual que Argento nunca deje de meditar sobre los géneros y

³ Podríamos denominar “etapa dorada” al arco de su filmografía que ocupa desde los años setenta hasta los tempranos noventa.

sobre las posibilidades que estas estructuras cerradas le brindan para orquestar sus macabras secuencias. Argento utiliza el molde genérico, del policial, por ejemplo, como un posible cimiento sobre el cual realizar quiebres y rupturas. Narrativamente sus *films* policiales parecen surgir de la mano de un orfebre manierista. Argento hace convivir los estereotipos genéricos en un morboso *cosmos* regido por el caos y la locura a fin de hacerlos estallar en devenires que marcan distancia del policial clásico del que, de alguna manera, es heredero.

Bibliografía

- Alfonso, Ramón (2014). *Dario Argento: el celuloide teñido de rojo*. Madrid: T&B Editores.
- Bernabé, Salvador (2001). *Dario Argento o la alquimia del miedo*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- Casas, Fabián (2007). *Ensayos bonsai*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Curubeto, Diego (1996). *Cine bizarro: 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Deleuze, Gilles (1992). "El público como tercero del crimen" en Daniel Link (comp). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- De Quincey, Thomas (2011). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Jauss, Hans-Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península ediciones.
- McLuhan, Marshall (1992). "Lógica narrativa y mercado" en Daniel Link (comp). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- Mandel, Ernst (1992) "Sociología de la novela negra" en Daniel Link (comp). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- McDonagh, Maitland (2010). *Broken Mirrors/ Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. Minneapolis: Universidad de Minnesota.

* Lucio Ferrante es estudiante de Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Incursionó en diversos proyectos cinematográficos, entre los que se destacan el cortometraje *Lara and the dead dolls* (2013), y el guión del largometraje *Las mujeres del diablo* (2013) de Guillermo Martínez. Inauguró en Mar del Plata *No solo en cines*, organizando una red de espacios no tradicionales (centros culturales, bares, librerías, teatros), para la construcción de un circuito alternativo de exhibición. Actualmente se encuentra realizando un trabajo de investigación en torno al denominado "nuevo cine fantástico argentino". E-mail: lucio_ferrante@hotmail.com