

## El pecado puede ser tan negro como vos y tu color me ha corrompido

En Pagés, Natalio; Bretal, Álvaro y Pagés, Carlos (2019). *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano*. Buenos Aires: Editorial Rutenberg. (pp. 371-378)

En el origen, un color, un acto de luz: el amarillo de las cubiertas de las novelas baratas de Mondadori, traducciones al italiano de policiales angloestadounidenses de autores como Agatha Christie, Ellery Queen o Raymond Chandler. Color ácido, positivo, Goethe lo asocia a la acción, la luz, el brillo, la fuerza, el calor, la proximidad, la repulsión<sup>1</sup>. Kandinsky habla de “la locura en color”, “un ataque de ira, locura ciega, ira maníaca”<sup>2</sup> y recuerda la atracción que siente el ojo por los colores claros, luminosos, aún más si son cálidos. Se trata de un efecto psíquico: los colores producen vibración espiritual<sup>3</sup>.

Pero en el traspaso del *giallo* al cine, ¿qué se hace del color, transformado en acto de luz y movimiento? Amarillos son los guantes del asesino en *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo de Jennifer?* (*Las lágrimas de Jennifer*, Giuliano Carmineo —como Anthony Ascott—, 1972). En *Solamente nero* (*Solamente negro*, Antonio Bido, 1978), el amarillo prevalece enturbiado en los tonos terrosos del ambiente, cuando no devorado por un claroscuro nocturno, azulado: el azul, según Goethe, es un color alcalino, del lado negativo; implica negación, sombra, oscuridad, debilidad, frialdad, distancia, atracción. Es el polo opuesto al amarillo<sup>4</sup>.

Explica Gilbert Simondon:

Para el ojo humano, el máximo de sensibilidad está en el verde-amarillo, y el espectro visible se extiende de un lado y otro de ese “centro de gravedad” (una octava solamente), mientras que las frecuencias electromagnéticas se extienden de un lado y del otro, más allá del violeta y más acá del rojo, sobre centenares o miles de octavas. La vida parece manifestar aquí un fenómeno de adaptación de los exteroceptores, que tienen su máximo de sensibilidad en correspondencia con el tipo más habitual de estimulaciones que intervienen en el medio donde vive la especie: el máximo de sensibilidad de nuestro ojo, en visión fotópica, corresponde a una vida arborícola (luz del día tamizada por la clorofila); es esta frecuencia, medio del espectro visible, la que provoca menos fatiga, el encandilamiento más corto (color

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of colours*, Salt Lake City, Project Gutenberg, 2015.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg Center, “Color theory according to Wassily Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art”, disponible en línea: [http://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/academic/courses/12w259/Kandinsky\\_%20Color%20Theory.pdf](http://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/academic/courses/12w259/Kandinsky_%20Color%20Theory.pdf)

<sup>3</sup> Wassily Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”, disponible en línea: <http://www.semantikon.com/art/kandinskyspiritualinart.pdf>

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*

de los faros del auto, amarillo cadmio), y la que produce el mayor poder separador (agudeza visual)<sup>5</sup>.

Está claro que el ambiente verde-amarillo no es el más propicio para cometer un asesinato y salir indemne: se está demasiado visible. Sin embargo, en el *giallo* cinematográfico puede ocurrir: Stefano (Lino Capolicchio), protagonista de *Solamente nero*, es atormentado por un recuerdo de infancia que no logra descifrar, pero que la película nos muestra en cuentagotas como planos en ralentí dotados de una vivacidad de colores en la banda media del espectro visible que contrasta con los marrones lavados del resto de la acción: es testigo de un homicidio y esa claridad diurna es la que le permitirá, una vez superado el trauma, identificar al homicida.

El verde-amarillo puede ser empleado por el asesino a su favor: así, en *Il rosso segno della follia* (*Un hacha para la luna de miel*, Mario Bava, 1970), el psicópata John Harrington (Stephen Forsyth) observa a lo lejos, con claridad en el campo verde, a una de sus futuras víctimas. Del mismo modo, las miradas atraviesan las plantas en *Reazione a catena* (*Bahía de sangre*, Mario Bava, 1971), aunque aquí priman los tonos otoñales y crepusculares: nótese el *zoom out* del sol en el atardecer o el corte entre un reflector y una linterna. La puesta del sol marca la intensidad progresiva de la amenaza, hecho notable en el plano inicial de *Tutti i colori del buio* (*Todos los colores de la oscuridad*, Sergio Martino, 1972). El oscurecimiento del bosque también puede verse en *Lo strano vizio della Signora Wardh* (*El extraño vicio de la señora Wardh*, Sergio Martino, 1971).

Distinto es lo que ocurre en la fundacional y más estilizada *Sei donne per l'assassino* (*Seis mujeres para el asesino*, Mario Bava, 1964). La secuencia de créditos inicial nos ubica temática y cromáticamente: estamos en el mundo de la alta costura y la moda —caro al género, tan profuso en bellezas femeninas esculturales y objetos de diseño—. El claroscuro es abundante, y los colores de la luz se dirigen siempre hacia los extremos del espectro visible: violetas y rojos profundos<sup>6</sup> no ofrecen al ser humano las condiciones de mayor agudeza visual y, por lo tanto, lo exponen más al peligro. Hay algo particularmente perturbador en esos maniqués rojos que pueblan la casa de *haute couture* de Christina (Eva Bartok). No sólo por tratarse del color de la sangre, asociación evidente por la cual se puede colegir una impresión desagradable u ominosa, sino porque la antropomorfia del maniquí coloreado de tal modo hace pensar en una máscara, en una horrenda piel artificial marcada por el signo de la violencia. Goethe señala que los colores elementales son más frecuentes en las formas de vida inferiores y que, al llegar a los mamíferos, ya no los encontramos en el pelaje o en la epidermis, sino que hayamos “colores rotos”<sup>7</sup>.

Es notable también que el primer crimen ocurra en el bosque durante la noche: las condiciones óptimas de visión provistas por la “luz del día tamizada por la clorofila” desaparecen. El azul, afín al negro, gana la partida y con él, el frío, la sombra, la distancia inaprehensible: no hay pedido de ayuda que valga.

---

<sup>5</sup> Gilbert Simondon, “Actitudes y motivaciones”, en *Comunicación e información*, Buenos Aires, Cactus, 2016, p. 387.

<sup>6</sup> “Un puro rojo-azul profundo es intolerable”. Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, pos. 3687.

<sup>7</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, pos. 3158.

El azul tiende al violeta —complementario del amarillo—, que, atenuado, produce el lila, un color “sin alegría” según Goethe<sup>8</sup>. Es este uno de los tonos predominantes en *La casa dalle finestre che ridono* (*La casa de las ventanas que ríen*, Pupi Avati, 1976). En el centro del relato se halla un mural con la imagen de un San Sebastián lívido y acuchillado, al que una devota le ofrenda flores igual de violáceas. Stefano (Lino Capolicchio, en un personaje que anticipa en nombre y en algunas circunstancias al de *Solamente nero*) es contratado por el pueblito donde se halla la pintura para restaurarla. Las aguas del lugar son de un verde débil, enfermo, y los tonos ocres predominan. Así, todo sugiere una atmósfera acorde de degradación.

### “La sangre excita y repele al mismo tiempo”

Si hablamos de *giallo* hablamos de asesinatos, por lo general sádicos. Por lo tanto hablamos de sangre y de un color, el rojo. Sin embargo, una digresión previa: la columna vertebral del *giallo* es el policial de enigma, que en su vertiente original, representada sobre todo por Edgar Allan Poe, involucra antes que nada un ejercicio intelectual, pasivo, de elucidación respecto de la identidad del asesino. Lo que importa es cómo se comete un crimen y no por qué. En palabras de Ricardo Piglia, “en la policial clásica todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de hipótesis, deducciones con el detective inmóvil, representación pura de la inteligencia analítica”<sup>9</sup>.

Ya en el siglo XX el policial de enigma conoció un período de auténtica degradación en el cual se empleaban los golpes de efecto y vueltas de tuerca más enrevesadas para sorprender al lector con la identidad del criminal. El *giallo* cinematográfico es un perfecto ejemplo de ello: con frecuencia, cuando se cree haber identificado al homicida, se activa el dudoso efecto sorpresa y todo vuela por los aires. Así, puede notarse el final de *Profondo rosso* (*Rojo profundo*, Dario Argento, 1975) donde una intriga cuidadosamente construida desbarranca a la hora de las revelaciones finales, pasando la bola de un culpable imposible para quien quiera que haya estado prestando atención al de una culpable aún más inverosímil (pero, si no importan los por qué, si no importan los motivos detrás de los actos criminales, ¿qué otra cosa podría esperarse?) En el mismo tenor, *Solamente nero* nos revela un asesino potable para el discurso fascinado con la deformidad del *giallo* (enfermo mental mantenido oculto por su madre), para después señalar al menos esperado como verdadero culpable (aunque, como suele suceder, cualquier espectador atento podía darse cuenta por dónde venía realmente la cosa).

Pero el *giallo* cinematográfico es una continuación del policial clásico sólo en cuanto a la trama. Dos elementos aparecen en lo habitual que, de hecho, lo acercan más, en todo caso, al policial negro<sup>10</sup>: el *gore* (es decir, lo sangriento) y el sexo. En este último aspecto, no abundarán las

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pos. 3675.

<sup>9</sup> Ricardo Piglia, “Lo negro del policial”, disponible en línea: [http://www.laboratoriodeguion.com.ar/notas/Lo-negro-del-policial\\_\\_102.php](http://www.laboratoriodeguion.com.ar/notas/Lo-negro-del-policial__102.php)

<sup>10</sup> Ya habíamos mencionado a Raymond Chandler, una de los grandes plumas de la serie negra, como autor editado en *Il Giallo Mondadori*. Por otra parte, podría señalarse un tercer elemento de carácter ambiguo: el detective. A diferencia del policial negro, el detective del *giallo* suele ser un amateur. En esto se parece al

*femmes fatales* en sí, pero se ven reemplazadas por mujeres voluptuosas en peligro, auténticas damas del género como Edwidge Fenech, de piel nacarada y atributos blancos, amenazada de ser consumida por el fondo negro, abismal, en la pesadilla inicial de *Tutti i colori del buio*. O la tensión lésbica indefectiblemente criminal<sup>11</sup> entre los personajes de Anita Strindberg y Florinda Bolkan en *Una lucertola con la pelle di donna* (*Una lagartija con piel de mujer*, Lucio Fulci, 1971), donde la sueca está asociada al color rojo: de su lecho, del piso que rodea a la cama, de la multitud de miembros abigarrados y calientes en sus orgías y, finalmente, de la sangre que brota de su herida mortal.

El rojo es para Goethe el color que incluye a todos los demás, aparece en la unión de dos extremos contrastados. Su lado más pasivo (oscuro) expresa gravedad y dignidad. El costado más activo (claro), gracia y atractivo<sup>12</sup>. Dice respecto de la sangre:

[...] en su estado más diluido aparece amarilla; más espesa, como se encuentra en las venas, aparece roja; mientras que la sangre arterial exhibe un rojo más brillante, probablemente debido a la oxidación que tiene lugar por medio de la respiración. La sangre venosa se aproxima más al violeta, y por esta mutabilidad denota la tendencia a ese incremento y progresión que ahora nos son familiares<sup>13</sup>.

Dario Argento es quien emplea con profusión los colores primarios en sus películas, con especial énfasis en el rojo. Incluso en su ópera prima, *L'uccello dalle piume di cristallo* (*El pájaro de las plumas de cristal*, 1970), la asesina es pelirroja<sup>14</sup>. En *Profondo rosso*, la escena inicial, intercalada

---

policial de enigma. Sin embargo, al igual que el detective profesional de las obras de Chandler o Hammett, el amateur del *giallo* en el cine suele dejarse llevar por los acontecimientos, cada nuevo homicidio hace avanzar su investigación, la cual puede producir trágicamente alguna de las fatalidades.

<sup>11</sup> No es infrecuente que el *giallo* presente una imagen pervertida y criminalizada del hippismo y la homosexualidad, aunque en el caso del lesbianismo también explote su apelativo erótico para con la platea masculina heterosexual. Respecto de la imagen del hippismo, la misma puede deberse al contraste marcado entre el mundo capitalista de la moda, el arte y el diseño representado por los protagonistas y el amenazante universo contracultural y alternativo encarnado por la vida bohemia, el sexo libre y el consumo de drogas. Por otra parte, la asociación (y la 'fascinación por la barbarie' que implica) entre homosexualidad y crimen responde a coordenadas similares (libertad sexual asociada con amenaza al orden social imperante y al morbo ante lo desconocido u ocultado). Represión y negación aparecen así como las auténticas amenazas al producir desviaciones ligadas a rituales de muerte (esto es muy claro en la sodomización implícita de las víctimas del pintor en *La casa dalle finestre che ridono*). Justo es decir que la homosexualidad cobra un cariz con aspectos alternativos en Dario Argento: en *Profondo Rosso*, el hombre gay asumido/transsexual (Geraldine Hooper como Massimo Ricci, para mayor ambigüedad de género) sirve de contención para el personaje conflictuado —al menos en parte— por su homosexualidad hasta el alcoholismo (Carlo, interpretado por Gabriele Lavia), quien luego se asume como el asesino para encubrir a su propia madre.

<sup>12</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, pos. 3096.

<sup>14</sup> Ya sea como signo casual o por imperativo de las modas en las décadas del 60 y 70 del siglo XX, el cabello rojizo abunda en los *gialli*. Allí está la rubia natural Barbara Bouchet en *Non si sevizia un paperino* (*No se tortura un ansarino*, Lucio Fulci, 1972), teñida (y ligeramente pederasta) para la ocasión; Olga, la niña pelirroja de *Profondo rosso*, que gusta de torturar pequeños animales (junto a la pedofilia, otra constante del universo de perversiones del *giallo*), y, por supuesto, el autómatas de cabello rojizo en la misma película; el irlandés hippie drogadicto asesino en *Una lucertola con la pelle di donna*, entre otros.

entre los créditos, muestra una lámpara roja, bebidas del mismo color sobre una mesa y un cuchillo ensangrentado. También es predominantemente rojo el teatro donde se da el curso de parapsicología y, luego, el reflejo en un charco de sangre es empleado como imagen especular.

Nunca un mismo color pudo atraer para sí significados tan contrastantes. Kandinsky lo caracterizó como un matiz vivo, inquieto, incandescente que expresa madurez viril. El rojo suave y cálido, característico de la sangre en el *giallo*, manifestaría fuerza, energía, alegría, pasión<sup>15</sup>. Hay, así, un regocijo en el derramamiento de sangre, en su multiplicación en muebles y objetos de diseño y en los planos detalle de navajas, cuchillos o hachas cuando penetran los cuerpos en su mayoría femeninos.

Pero a la saturación de los films de Bava o Argento puede contraponerse los ocre y demás tonos lavados de los *gialli* semirrurales que implican el viaje de un intelectual a un pueblo pequeño-infierno grande. En la secuencia de créditos inicial de *La casa dalle finestre che ridono* puede verse, en tono sepia, a un joven semidesnudo y maniatado mientras es apuñalado repetidas veces por dos figuras escasamente visibles. La sangre chorrea, pero en un ocre oscuro. Una voz en *off*, una grabación, que luego sabremos pertenece al pintor Legnani, fascinado con retratar personas en el momento de su muerte, conjura la presencia del color en el *giallo*:

Los colores, mis colores... fluyen por mis venas. Son dulces... mis colores... dulces como el otoño... calientes como la sangre... puros como la sífilis... Y entran en los ojos de la gente, infectándolos a todos. Mis colores, mis colores... están dentro de mis brazos, mis colores... Meu Deus... lejos... lejos van mis colores. Pero es necesario morir por ellos, abrirse dentro. Oh, Deus Senhor... purificarse... fuera, fuera... fuera todo. La pureza... la pureza... son todos mis colores... Filho da puta, si ahora... Meu Deus, ahora... siento que está muriendo.

El fragmento expresa el carácter infeccioso del color lavado —otoñal— en el *giallo* semirrural. Tanto en éste como en los *gialli* saturados de directores como Bava y Argento, el color juega un rol penetrante, violentador: en el primer caso, mediante un efecto de lenta implantación, de ramificación que abraza milímetro a milímetro, que asfixia poro a poro, que degrada hacia la inercia del gris; en los segundos, mediante el exceso de luminosidad y una cromaticidad que salta de un extremo a otro del espectro visible (de los 390 nanómetros del violeta profundo a los 750 nanómetros del rojo profundo).

---

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky, "Color theory", *op. cit.*