



PROFONDO ROSSO: BASES METAPSICOLÓGICAS DEL NEUROTICISMO Y LA INDAGACIÓN EN SU REALIDAD

RUBEN-VASILE MARCU UNGUREANU

TEORÍA DE LA INFORMACIÓN Y DE LA COMUNICACIÓN
GRADO EN PERIODISMO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

AGRADECIMIENTOS:

Quiero agradecer a mi amigo, Fabio Ruggiero, de la Universidad de Turín, por haberme hablado de Argento y haberme recomendado su filmografía.

INTRODUCCIÓN:

Durante los años setenta, Dario Argento popularizó el subgénero italiano *giallo* o amarillo, una especie de thriller detectivesco “a la italiana” caracterizado por sus personajes tétricos con guantes de cuero negros con gabardina, brutales y elegantes escenas de asesinatos, terror psicológico sobrenatural y explotación sexual, hoy aunadas bajo el género norteamericano *slasher*. El género tomó su nombre de los libros *pulp* de crimen y misterio de portada amarilla, Il Giallo Mondadori, insinuantemente sexuales y explícitamente sangrientos. Mondadori recogió las traducciones italianas de las grandes novelas de misterio británicoestadounidenses de los años treinta como las de Agatha Christie, Ellery Queen o Edgar Wallace mientras que en las calles, cobró otra acepción y pasó a ser utilizado en la jerga joven para referirse a aquellos asuntos no resueltos de naturaleza misteriosa y sobrenatural.

Si bien la primera película que se proyectó en la gran pantalla italiana sobre un libro de bolsillo *pulp giallo* fue *Ossessione* de 1943 de Visconti —una adaptación de la universal novela *The Postman Always Rings Twice* de Cain—, se sigue considerando que *La Ragazza Che Sepava Troppo* de 1963 de Mario Brava —una readaptación de *The Man Who Knew Too Much* de Hitchcock— fue quien dio inició al ciclo de oro del subgénero y cineasta que entre otras muchas aportaciones, introdujo el estereotipo de acosador anónimo enmascarado totalmente encuerado que porta un arma filosa y brillante que refleja ante la cámara, como en *Blood and Black Lace* de 1964.

Pero es en 1970 cuando Argento da un golpe en la mesa y revoluciona el subgénero con su opera prima *L'uccello dalle piume di cristallo*. La película causó furor: Sam, un escritor estadounidense de turismo en Roma, presencia un

intento de asesinato contra una mujer: Mónica, quien hubiera sido la cuarta víctima de un asesino en serie si este no hubiese intervenido. Tras ser atacado, él y su novia Julia comienzan a investigar la posible identidad del asesino. Estos llegan hasta un “cuadro macabro” de un asesinato en un descampado nevado que recuerda a los cuadros de Brueghel. No sería la última vez que Argento utilizaría cuadros como hilos conductores de las subtramas.

Al final se concluye que quizá son dos personas quienes están detrás de los crímenes. La naturaleza del canto de un ave particular posibilita descubrir en un principio la identidad del asesino: el marido de Mónica, quien se precipita por la ventana y muere, no sin antes aceptar todos los cargos. No obstante, pronto se descubre que quien estuvo detrás de los asesinatos siempre fue Mónica. Mientras ve a Julia maniatada, Sam recuerda la escena del forcejeo entre ella y su marido y resuelve que era Julia la decidida de acabar él. Argento, como Brava, eran auténticos seguidores de Hitchcock aunque su cine retase su elegancia, y que mejor manera de invocarlo que con una caída al vacío.

La policía llega hasta el lugar y evita la muerte de Sam sometiendo al asesino. Al final se descubre que Mónica era la víctima del cuadro; que diez años atrás fue atacada por un maniaco en un parque y que, aunque logró sobrevivir, desarrolló un cuadro paranoico que dejó de poder controlar cuando hizo contacto visual con el cuadro en la subasta y enloqueció, identificándose no con su rol de víctima si no con el del maniaco que la atacó. La víctima-verdugo será un personaje frecuente en la filmografía de Argento.

No solo no es un filme obligatorio para entender el devenir de la industria del cine B italiano y su influencia posterior en thrillers icónicos universales como *Blue Velvet*; sino que también inaugura el ciclo thriller de los setenta de Argento, a la cual le sigue el texto que deseo someter como objeto de estudio en este ensayo para desarticular y explorar las bases metapsicológicas del neuroticismo de sus personajes. El texto del cual hablo es *Profondo Rosso* —o Rojo Oscuro, en español—, una película de 1975 que acoge bajo su paraguas muchas de sus propuestas de su opera prima y las eleva hasta la genialidad del cine B a través de personajes con trastornos psicópatas.

PROFONDO ROSSO Y EL ABISMO Y EL TEXTO:

Profondo Rosso es un abismo sanguinario que temblequea huesos y nociones, un cruce de pesadillas enmarañadas para sonsacar las fobias inconscientes del espectador. La protagonizan personas afines con la noche y el espectáculo como psíquicos, investigadores, músicos, periodistas o actores; personajes propensos a tener que sufrir ciertas vivencias y desarrollar trastornos mentales. Es un espacio humano dentro de un género que se nutre del psicoanalismo, la violencia machista y las filias con el que se debe tener cuidado: si uno concentra demasiado su mirada en él, puede ser succionado por él y acabar hiriendo su querida sensibilidad. Antes de comenzar, me gustaría invocar nuevamente a *Vértigo* de Hitchcock, en especial a su cartel de cine, que ha servido bastante de inspiración para el cartel de cine de esta película y que una vez más demuestra la admiración de los autores *giallo* por el maestro del cine de suspense.

El prólogo de Rojo Oscuro inicia con un par de sombras en la que una acuchilla a la otra el día de Navidad. El cuchillo ensangrentado cae al suelo y las piernas de un niño aparecen en la escena mientras suena una melodía infantil. El siguiente escenario es un congreso de parapsicología. La médium lituana, Helen Ulmann, cae desmayada después de utilizar sus poderes y sentir una inmensa energía maligna que, en sus visiones, describe como un cuchillo que la atraviesa. Asustada, repite saber el nombre del asesino en la sala.

Aunque cunde el caos, el espectador desconcertado tiene que dar por real lo que está ocurriendo, porque ante todo, no hay verdad más absoluta que la muerte. Si intuimos la edad del niño, esta oscilaría entre los 4 y 6 años, una etapa crucial para Freud debido a que experiencias como esta pueden neutralizar la personalidad incipiente del infante.

Ulmann es asesinada con un cuchillo de carnicero en su apartamento poco después. El músico y director de orquesta, Marcus Daly, presencia el crimen pero cuando se acerca a la escena del crimen solo encuentra el cadáver de la espiritista. Una periodista, Gianna, pronto se interesa por él (de diversas maneras)

y cooperan en la investigación. Cuando llega la policía, Marcus tiene el pálpito de que un elemento de la escena del crimen ha desaparecido. Cuando al día siguiente busca a su amigo homosexual Carlo en casa, solo se encuentra a Martha, su madre, una ex actriz muy interesada en Marcus. Por la noche, el asesino visita su casa y ahí es cuando escucha la canción infantil por primera vez. Curioso, Giordani, el profesor que invitó a Ulmann a su conferencia, recuerda que ella habló de un libro de folklore moderno y una leyenda en este sobre una mansión embrujada donde se escuchaba comúnmente una canción para niños.

Poco a poco, Marcus va desarrollando cierto trastorno de obsesión por averiguar quién es el perpetrador de los crímenes. Las motivaciones perentorias de Marc se oponen a su instinto de supervivencia, quién tendría que haber escuchado a su amigo Carlo y huir para salvarse. Se puede hipotetizar que, debido a una vida neurótica, cuando un agente externo quiebra la capa de seguridad ontológica, existe la posibilidad de ser succionado y atraído por un agente destructivo en la búsqueda por acabar con la monotonía. Pero a continuación, tras ceder ante el ello, el placer ajeno a la realidad es previsible que, en la máxima libertad absoluta, ante el yo y el superyó surja el miedo y la desesperación cuando no hay nada a lo que poder aferrarse y broten comportamientos ansiosos.

Marcus visita la casa de la autora pero es demasiado tarde: ha sido ahogada brutalmente en agua hirviendo. Bajo una capa de yeso de la mansión abandonada, encuentra un dibujo de un niño sosteniendo un cuchillo Marcus es atacado y queda inconsciente después de encontrar un cadáver. Cuando se despierta, encuentra la mansión en llamas y junto a él, una niña dibujando el mismo dibujo del niño sosteniendo el arma. Descubren que la niña había calcado un dibujo de su escuela. Cuando llegan a la escuela, descubren que fue un dibujo de Carlo de 1950 que hizo cuando era niño. Gianna es apuñalada, y su amigo Carlo, incapaz de matar a Marcus debido a que lo ama, huye de la policía y en un descuido es arrastrado por un camión, su cabeza se tuerce contra una acera y su cabeza es apisonada por un coche.

Varios amores no correspondidos que lleva al fatalismo. Carlo ama tanto a Marcus como a su madre, pero decide sacrificarse antes por su madre que por

quién ve un compañero de vida, aunque ella le haya arrebatado a su padre y le haya traumatizado de por vida impidiendo su desarrollo saludable. Tendrían que pasar muchos años más para que el homosexual no muriera en las películas, fuera el malo o no (por ejemplo, el Lugar Sin Límites). Su tarea como héroe queda distorsionada; siendo un niño, debe ser el hombre de la casa de una lunática.

Gianna sobrevive, pero Marcus recuerda que cuando vio el crimen de Ulmann, Carlo estaba con él. Vuelve a la escena del crimen y descubre que lo que vio en ese momento no fue un cuadro si no la cara de la madre de Carlo enmarcada en el espejo. Martha, presente, le cuenta que su marido quería volverle a ingresar en un manicomio; ella, deprimida tras perder su libertad como actriz debido a su hijo Carlo, asesina a su marido frente a su hijo. Conocemos entonces que la música infantil que se escuchaba durante los asaltos del asesino era la canción que sonaba en el momento del asesinato.



La repetición de la canción infantil puede considerarse no solo un potenciador del goce del asesino, sino que también una herramienta de contención. Se puede hipotetizar que la búsqueda de lo cíclico tiene como fin hallar la estabilidad y la autorregulación personal. El cuchillo, un falo, un arma tradicional para someter, “el arma que penetra”, la castración del abusador —o quizá otro de mis desvaríos, claro—.

Entonces se sabe que Carlo, totalmente traumatizado, siguió dibujando compulsivamente esa escena y que si se había dado al alcohol era para intentar

olvidar su trauma. El amor por su madre le pudo incluso para amenazar a quien amaba (Marcus) y murió intentando protegerla. En el apartamento, ella arremete contra él queriendo vengar a su hijo y Marcus es herido en el hombro, pero cuando Martha está por matarlo, su collar se enreda de las barras del elevador. Marc manda al ascensor abajo y Martha es decapitada dejando un gran charco de sangre en el cual Marcus se ve reflejado. Ya el propio dibujo del niño, un guiño a la vanguardia surrealista nos recuerda que estamos ante una experiencia subjetiva.

Cabe preguntarse si fueron pulsiones de Eros o pulsiones de Tánatos dar vida a este texto tan truculento de Argento y Zapponi. Quizá puede entenderse el gusto narcisista de un autor por crear algo maléfico por el deseo de poseer una pertenencia diferente —especialmente si se carga el peso de enfermedades, cuadros de ansiedad, sentimientos de soledad, ciertos traumas... en definitiva, la necesidad un refugio material y simbólico—, pero por qué, nosotros, los espectadores sanos, nos sometemos ante esa pulsión escópica, ese gusto voyerista de entrar al cine y mirar escenas tan angustiantes y perversas ¿es acaso instintiva esa catexia por ello que otros aborrecen?

Quizá se pudiera hipotetizar que desde el punto de vista dinámico ciertas personas pueden predisponerse o ser predispuestas a sabotearse y abrazar ciertos textos aunque acentúe a lo alto este rasgo —u otro cualquiera— pudiendo llegar a manifestar inestabilidad o ansiedad en un ejercicio de mutación de la personalidad, especialmente en textos en los que aparece el triángulo Perpetrador-Perseguidor-Víctima de Karpman, o por el contrario, desensibilizar y desrealizar al propio espectador —incluso si racionalmente el texto fuese aburrido o poco atractivo debido a que no existe la total pasividad consciente y no existe la pasividad dentro del inconsciente—. En general, creo que Profondo Rosso, como película pasional, creo que sabe calar en el inconsciente y desconectar a uno de esto otro que tomamos por contrario a lo textual. Al final, en el cine de Argento de los setenta no hay héroes ni antagonistas, solo víctimas castigadas por el tiempo, una verdad inmutable que ningún texto puede confrontar.

PROFONDO ROSSO Y LA INDAGACIÓN EN LA REALIDAD:



En la siguiente escena en la plaza C.N.L de Turín, Marcus busca dialogar con Carlo para traer desde el inconsciente un objeto que instintivamente sabe es trascendental para acercarse hasta el asesino:

"Escucha Carlo, me ha pasado una cosa extraña, ¡tan extraña que ni siquiera sé si es verdad! Cuando entré por primera vez en la casa de esa mujer me pareció ver un cuadro, ¡pero al cabo de unos minutos ese cuadro había desaparecido! ¿Qué me ha podido pasar?"

"¡A ti no te ha pasado nada! Quizá hicieron desaparecer el cuadro porque representaba algo importante..."

"¿Qué has dicho?"

"¡¡¡Representaba algo importante!!!"

"¡No, no, no lo creo! Por lo que recuerdo, era... era una especie de composición de caras, ¡una cosa muy extraña!"

"Mira, a lo mejor viste algo tan importante que no te das cuenta, ya sabes, a veces las cosas que realmente ves y las que imaginas se mezclan en tu memoria como un cóctel, del que ya no distingues los sabores."

"¡Pero te estoy diciendo la verdad!"

"No Mark. Crees que estás diciendo la verdad y en cambio ... sólo estás diciendo tu versión de la verdad. Me pasa a menudo..."

Se podría decir que Marcus es todo un constructivista: considera que parte de la realidad (en este caso la naturaleza del cuadro) puede ser descubierta y para ello hace el esfuerzo psíquico de recordar (como lo hizo Gregory Peck en

Spellbound de Hitchcock). En su texto, optan por considerar todo su conocimiento como llaves que pueden abrir otros caminos, lo cual funciona muy bien en una cinta detectivesca donde la búsqueda de la verdad se antepone a la de la realidad, la cual, es una cinta de cine fantástico, pasa estar en segundo plano. Marcus, desconcertado, dice que le ha ocurrido una cosa extraña “y no sabe si es verdad” pero inconscientemente sabe que sí, es real, y por ello ordena y clasifica esa experiencia mentalmente y la comparte con su amigo. Su amigo Carlo, quien está colado por Marcus y desea ayudarlo pero también desea proteger a su madre, le dice “A ti no te ha pasado nada” aunque consecuentemente le dice “Quizá representaba algo importante”.

Pero para los constructivistas como Marcus, la verdad objetiva del cuadro le es irrelevante. Lo que desea es capacitarse para alcanzar su objetivo: atrapar al asesino. Y sobrentiende que no hay mejor forma que el diálogo para reconstruir su realidad subjetiva: el cruce de inteligencias en el proceso dialéctico (tesis-antítesis-síntesis).

Carlo le dice a Marc que quizá sí vio algo muy importante, pero él, en su rol de alcohólico, le recuerda que “a veces lo que se ve y lo que se imagina se mezcla en la mente como un cóctel”, viniendo a decir que cuando una verdad ha perdido su total integridad, deja de ser verdad y pierde su valor. Aunque Marc, intuitivamente, le dice que es verdad, Carlo, objetivamente, le advierte que ha entrado en un bucle en el que solo percibe su versión de la verdad. Marc deberá organizar nueva información y construir otras nuevas verdades hasta llegar al que cree será su objetivo, aún desconocido.

La comunicación escénica también influye en su ordenación del flujo. Ese lugar representa el corazón del proceso dialógico. Marcus y Carlo construyen sentido bajo una gran estatua de mármol que representa a La Razón, estatua que, sin embargo, es pequeña si se le compara con el gran armazón rocoso rodeado por las entrañas de la noche que representa lo desconocido.