

LOS MISTERIOS DE LA CIUDAD SIN ROSTRO. APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES DE TURÍN EN EL CINE

Gerard CASAU VAZ
Universitat Pompeu Fabra

“Estoy seguro de que hay una historia en esa masa de volúmenes...”
Michelangelo Antonioni, *Senza titolo*

En el cómic *Noche oscura, ciudad oscura* el guionista Peter Milligan sumergía a Batman en una aventura insólita: Enigma, uno de los enemigos históricos del Caballero Oscuro, abandonaba su habitual dinámica de atracos y acertijos, enrevesada pero escasamente violenta, desatando un frenesí homicida. Las últimas viñetas de tan sórdida peripecia daban un giro sobrenatural para descubrir que el villano actuaba poseído, literalmente, por el espíritu maléfico de Gotham City, celebre hogar del héroe y de sus némesis.

De esta forma, Milligan llevaba a la superficie del relato una idea que, en cierta forma, recorre toda la historia de Batman: la del espacio de Gotham como fuente del Mal, como una geografía esencialmente tóxica. Pero... ¿cómo es, exactamente, Gotham? Desde su aparición en *Detective Comics* (1939), por las páginas de *Batman* han desfilado incontables dibujantes, cada uno con una visión particular del personaje y su entorno. Esto ha provocado que Gotham sea una ciudad sin mapa¹, cuyas múltiples representaciones quedan unidas por un único factor común, la atrocidad de los actos que tenían lugar en ella, que hacía de la urbe un escenario invariablemente corrupto y horroroso². Una ciudad sin rostro, pero con alma.

1 Desde DC Comics, editora de *Batman*, ha habido intentos de trazar una cartografía de la ciudad ficticia, pero el esfuerzo por dotar de una lógica espacial al cómic no se traslada a la lectura: Orientarse en Gotham sigue siendo una idea quimérica.

2 Esto es detectable también en las adaptaciones cinematográficas de *Batman*. Las lecturas del personaje por parte de Tim Burton, Joel Schumacher y Christopher Nolan han comportado otras tantas mutaciones en la apariencia de Gotham.

Turín, a diferencia de Gotham, sí posee mapa (y bastante diáfano, cabría añadir). Sin embargo, comparte con ella una característica notable: el rechazo a mostrarse por completo, a ser reconocida de forma instantánea. A ser, en definitiva, una ciudad-postal o una ciudad-icono.

Pensemos en el cine. No son pocas, precisamente, las películas que han recalado en sus calles, pero ¿qué imágenes o recuerdos nos han dejado?, ¿es suficiente mirar un fotograma al azar para identificarla, como ocurre con París?, ¿podemos tomar una serie de títulos próximos en el tiempo y radiografiar una determinada época de la ciudad, como suele hacerse con Nueva York?

Puede que este texto sea insuficiente para responder a tales preguntas, y tampoco será su propósito realizar una crónica del cine realizado en Turín y la región del Piemonte³. Sí intentaremos, en cambio, señalar ciertas características que comparten algunas obras allí rodadas y, también, analizar el peso específico que la ciudad puede tener en la filmografía y evolución de un cineasta, tomando como objeto de estudio a Dario Argento, quien ha regresado a ella en numerosas ocasiones.

UNA CIUDAD ESPERANDO A SER FILMADA

Con *The Turin Horse* (*A torinói ló*, 2011), Béla Tarr ha sido uno de los últimos cineastas en proporcionar a la ciudad piemontesa un lugar destacado. Partiendo de una anécdota real sucedida en sus calles —protagonizada por Friedrich Nietzsche, quien se lanzó al cuello de un caballo que estaba siendo castigado por su amo en la Piazza Carlo Alberto, para luego sumirse en el mutismo y la demencia—, el director húngaro desarrolla una alegoría del fin de los tiempos. Pero en *The Turin Horse* la ciudad no existe más allá del título. Toda la acción transcurre en una granja, donde un hombre y su hija viven una rutina de frío, viento y soledad, matizada por la irrupción de extraños personajes. Hay un caballo que se niega a moverse, aunque no sabemos con certeza si se trata del mismo animal que provocó el acceso de emotividad en el filósofo. El interrogante y la desubicación aumentan ante la evidencia de que tampoco los granjeros son italianos, ni parecen vivir en el Piemonte. Una de las visitas que reciben los protagonistas hace una inquietante referencia a una ciudad arrasada. ¿La propia Turín, quizás? Imposible determinar. Según Béla Tarr, Turín es una evocación, una palabra de fuerte y bella sonoridad; la partícula de una historia que se refleja en otra historia, la que desgrana su película.

El caso de *The Turin Horse* es, evidentemente, extremo, pero al relegar la villa a un *off* absoluto, también nos da la medida de los problemas de representación de una ciudad “sin atributos” aparentes. Algo que define a la perfección Franco Prono en *Une ville-personage invisible*, su aportación al volumen *Turin, berceau du cinéma italien*.

Hay algunas ciudades, en Italia y en el extranjero, que son prácticamente imposibles de fotografiar o que son difíciles de reproducir porque visualmente son demasiado “invasoras”, excesivamente molestas y cargadas de connotaciones. La mirada las sobrepone a cualquier otro elemento ambiental, produciendo un efecto “postal” tan molesto como perjudicial para el proyecto creativo del autor de la película. Gianni Amelio sostiene que a día de hoy resulta muy difícil mostrar un aspecto de Roma que sea nuevo y que no caiga en la banalidad, pues la ciudad “cinematográficamente hablando fue creada y

³ Para ello, se recomienda visitar la web Enciclopedia del Cinema in Piemonte —<http://www.cinemainpiemonte.it/index.php>.

al mismo tiempo destruida por Fellini, quien llevó sus posibilidades de representación hasta el extremo". Eso no ha ocurrido en Turín y es probable que nunca suceda. Turín no puede ser consumida por el cine (PRONO, 2001: 59).

Turín, como vemos, puede que no sea eterna. Pero es versátil, capaz de proporcionar a cada película justo lo que necesita. El mismo autor destaca la cualidad camaleónica de la villa (PRONO, 2001: 58), el disimulo con que se disfraza de otros territorios —especialmente de ámbito francófono, gracias a la influencia de los Saboya—. Un hecho que, sin duda, influyó en la decisión de rodar allí la adaptación de *Guerra y paz* (*War and Peace*, 1956) que dirigió King Vidor: en sus palacios y pabellones, y también en sus exteriores, la Rusia decimonónica emergía con asombrosa naturalidad⁴.

Gianni Amelio es perfectamente consciente de la capacidad de Turín para confundir a quien la mira. Por eso, en su *Así reían* (*Così ridevano*, 1999) —justamente, una película donde la ciudad es muy *visible*, y a la que volveremos más adelante— se permite una broma al respecto: En una de las primeras secuencias, un hombre recién llegado a Turín desde la provincia de Foggia señala la imponente Mole Antonelliana y dice a su familia "¡Mirad, el Duomo de Milán!". La Mole es, de hecho, la edificación más destacada en el inexistente *skyline* turinés, por su altura y por su diseño. Un emblema⁵, no obstante, tan esquivo como el resto de la ciudad:

Precisamente por la excepcionalidad, el monumento no se impone a fotógrafos y operadores como una realidad molesta, portadora de un insalvable "efecto postal". Al contrario, la Mole es muy difícil de fotografiar. La desproporción entre su altura y el reducido espacio de las calles que la circundan obliga a elegir forzosamente entre dos tipos de encuadre: el contrapicado, extremadamente aberrante, o una panorámica tomada a gran distancia (PRONO, 2001: 59).

Poco tiempo después de que el autor escribiera estas líneas surgiría una tercera vía para filmar la Mole Antonelliana: desde su mismo interior. Es lo que pretendió Davide Ferrario con *Dopo Mezzanotte* (2003), filme de bajo coste que transcurre en las entrañas del edificio. Entre sus principales objetivos está el vampirizar (o promocionar) el por aquel entonces flamante Museo Nazionale del Cinema, cobijado en la propia Mole, y para ello coge como protagonista a Martino (Giorgio Pasotti), un muchacho solitario que trabaja como vigilante en el museo y que, de hecho, vive en uno de sus pisos superiores (lo que permite visualizar distintas tomas de la ciudad desde una perspectiva inédita). Con tal premisa y escenario, no sorprende en absoluto que Ferrario se entregue a la práctica de las referencias cinéfilas, trufando el metraje con fragmentos de filmes mudos de Buster Keaton (cristalino modelo para definir la timidez e inocencia del protagonista), y también *Il Fuoco* (1915) de Giovanni Pastrone, a la sazón director de *Cabiria* (1914), aportación capital de Turín al cine italiano (y mundial), por la colosal demostración de fuerza de producción que supuso en su día.

4 Ello no significa, paradoja, que otras ciudades puedan enmascararse de Turín con facilidad. Basta observar el caso de Mario Soldati, quien rueda *Le miserie del Signor Travet* (1945) en estudios de Roma, reconstruyendo con puntillosa y maníaca fidelidad el aspecto de su ciudad natal.

5 Significativamente, es la única pieza arquitectónica de la ciudad hecha *souvenir*, en forma de reproducciones en miniatura.

La escena más interesante de la película, aquella en que su discurso referencial da un paso más allá del simple juego, nos muestra a Martino proyectando a Amanda (Francesca Inaudi), su objeto de interés romántico, las películas que él mismo ha filmado. En ellas, unos intertítulos identificables con los tiempos del silente nos informan que veremos imágenes de Turín “a principios de siglo”. Las imágenes, sin embargo, contrarían nuestras expectativas históricas retratando la ciudad contemporánea (a fin de cuentas, también la de principios de siglo). Así, al cartel de “el gran desfile patriótico del 17 de marzo de 1911” le sucede una manifestación proletaria y sindical, y donde debía encontrarse el “Pabellón de la exposición mundial de Turín” ahora hay un enorme supermercado.

De alguna forma, *Dopo mezzanotte* intuye, con tanta ingenuidad como tino, el potencial del cine hecho en Turín para dialogar con su propia historia, inscrita inevitablemente en sus fotogramas. Es algo que se palpa de forma aún más obvia en *La segunda vez* (*La seconda volta*, 1996), de Mimmo Calopresti. En ella, un profesor (Nanni Moretti) se reencuentra accidentalmente con la mujer que, años atrás, atentó contra su vida en un acto terrorista (Valeria Bruni-Tedeschi, actriz nacida en Turín). En el filme, el relato se inscribe sobre los escenarios de una ciudad discretamente reconocible (entre ellos, las estaciones de tren de Porta Susa y Porta Nuovo, la Piazza Solferino o la Piazza San Carlo), silenciosa ante el tira y afloja entre lo personal y lo político.

Calopresti mantiene en todo momento un esforzado equilibrio para que los ecos de la narración no conviertan los personajes en símbolos de una confrontación, pero los fotogramas de *La seconda volta* hablan incluso en escenas de aparente transición, como aquella en que el personaje de Moretti visita la cadena de montaje de Fiat. Lo contaba Steve Della Casa, presidente de la Film Comission Torino Piemonte, en una entrevista a Fabrizio Vespa incluida en el libro *Mal di Torino*:

Lo que me causó una impresión más honda no fue tanto el discurso sobre el terrorismo sino el hecho de ver en qué se había convertido un oficio, ahora mecanizado casi por completo, cuando mi generación estaba acostumbrada a ver una veintena de trabajadores en una misma sala, operando sobre una única pieza (VESPA, 2012: 47).

El subrayado de Turín como ciudad de potencia industrial puede resultar en exceso reduccionista —hay quien la tilda simplemente como “la Detroit de Italia”—, y si bien las cámaras suelen preferir la pesadosa elegancia del casco histórico, este factor tiene un peso sustancial en el entramado cinematográfico de la villa. Tanto de forma directa —el propio Calopresti ha abundado en el asunto con documentales como *Alla Fiat era così* (1990) y *Tutto era Fiat* (1999)— como motivo de fondo argumental. Tras la Segunda Guerra Mundial, el plan Marshall impulsó la reconstrucción de fábricas como la Fiat, haciendo de Turín (y del norte de Italia) un importante destino para los habitantes de zonas más desfavorecidas. Así reían es, de hecho, la historia de unos hermanos sicilianos que buscan la forma de progresar, de encontrar un lugar, en la ciudad entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta. El recorrido del protagonista, Giovanni (Enrico Lo Verso) va de la precariedad —“Estás barriendo tú solo toda la basura de Turín”, le dicen en una escena— a una cierta prosperidad, que pasa por la explotación de una economía sumergida —pasados unos años desde su llegada, Giovanni subarrienda un sótano a las nuevas olas de emigrantes, afirmando que en la ciudad no hay un hogar real para ellos—.

La idea del Norte como tierra prometida se mantiene todavía hoy. En *Terraferma* (2011), un filme de carácter insular, profundamente arraigado al sur, Emanuele Crialese introduce el personaje de una inmigrante ilegal africana, que naufraga en las costas de Sicilia y proclama que debe reunirse con su marido, en el norte: "Debo ir a Turín", dice en precario italiano, casi las únicas palabras que pronuncia en todo el metraje. Significativo que la película se cierre en el momento que emprende el viaje hacia allí, en un océano negro y nocturno, que pone una ominosa duda acerca de lo que encontrará al final de su travesía.

Turín se constituye a nivel cinematográfico como una ciudad de extranjeros. Mimmo Caloprese, sin ir más lejos, es calabrés, y Gianni Amelio poseía unas tensiones con la urbe que fueron claves para desarrollar *Así reían*⁶:

Una ciudad de la que me había mantenido lejos, por una serie de historias personales que la convertían en un lugar hostil y dramático. En mi primer día allí tuve que contener el malestar que me causaba para no volver sobre mis pasos. Pero me dije que esa era la misma sensación que padecían mis personajes, llegados de Sicilia. Para ellos, vivir en Turín sería una experiencia dolorosa, por lo que estaba obligado a sufrir con ellos (AMELIO, 2001: 137).

La ciudad se ofrece a los cineastas venidos de fuera como un espacio atractivo, misterioso, pero jamás enteramente confortable. Un lugar donde uno debe aclimatarse, donde *hay que acostumbrar la mirada*. Por eso resulta interesante fijarse en aquellos directores que llegaron a Turín antes de alcanzar una madurez expresiva, como es el caso de Michelangelo Antonioni. El autor de Ferrara rueda en Turín dos de sus primeros trabajos de ficción, *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950) y *Las amigas* (*Le amiche*, 1955). En el primer caso, la acción transcurre en Milán, y tan solo los interiores se ruedan en Turín (en los platós Fert), por lo que la ciudad vuelve a ser una ausencia. *Las amigas*, en cambio, despliega una serie de vínculos turineses mucho más fuertes, que empiezan por la materia prima del relato, basado en la novela corta *Entre mujeres solas*, de Cesare Pavese. La dificultad para trasladar a la pantalla la prosa del escritor, hijo ilustre (y trágico) de la ciudad, es manifiesta, y como recuerda Domènec Font en su estudio sobre Antonioni, habrá que esperar a Jean-Marie Straub y Danielle Huillet y su *Dalla nube a la resistenza* (1978) para una genuina traslación del "espíritu pavesiano", una película ambientada en las mismas colinas que, en palabras de Pavese, habían conformado su cuerpo (FONT, 2003: 118).

La adaptación/traición de Antonioni (que empieza por su cambio de título), ha sido interpretada, quizás de forma excesivamente forzada, como preámbulo de formas y temas que cristalizarían en *La aventura* (*L'avventura*, 1960) (FONT, 2003: 122), pero *Las amigas* merece nuestra atención por lo que tiene de síntesis de algunas de las ideas que hemos ido recopilando hasta ahora.

Clelia (Eleonora Rossi Drago) regresa a Turín, su ciudad natal, para abrir una tienda de moda. En su primera noche allí, coincide en el hotel con Rosetta (Madeleine Fischer), una joven que intentará suicidarse. El incidente lleva a Clelia a conocer a una amiga de la muchacha, Momina (Yvonne Furneaux), quien la introduce en los círculos burgueses de la villa.

6 La relación entre Amelio y la ciudad evolucionaron favorablemente, suponemos que gracias al León de Oro que *Así reían* obtuvo en Venecia. Hasta el punto que el director llevó las riendas del Torino Film Festival entre 2008 y 2012.

Como podemos observar, nos encontramos nuevamente con un personaje “extranjero” que llega a una inhóspita Turín, si bien en este caso con el matiz de que se trata de una mujer de posición acomodada y su llegada a la ciudad es, en realidad, un regreso. Por lógica argumental, el grueso del filme se desarrolla en ambientes de clase alta, entre personajes que basculan del *dolce far niente* al *spleen*, pero en una secuencia clave Antonioni traspasa el decorado de lo confortable e intuye el potencial laberíntico y revelador de la ciudad: Clelia sigue a su ayudante Becuccio (Ettori Manni) en busca de unos muebles. Este la lleva a los alrededores del mercado de Porta Palazzo para visitar una tienda, y terminan paseando por las humildes calles donde Clelia vivió de pequeña. Un trayecto corto, apenas un corredor, que provoca que, en un instante, el Turín que conocíamos desaparezca, hallándonos frente a frente con la realidad de una zona olvidada por el “milagro económico”. Allí, la mujer se retrotraerá por la memoria —“No sé si de pequeña esto me parecía más bonito, pero sí más grande”, dice— y toma consciencia del abismo social que la separa de Becuccio, con el que ha mantenido un *affaire*, y que no está dispuesta a atravesar.

En esta escena hallamos ecos inequívocos (aunque no necesariamente conscientes) de *Il bandito* (1946) de Alberto Lattuada, donde un hombre, Ernesto (Amadeo Nazzari), retornaba a Turín después de la guerra para hallar una ciudad irreconocible, miserable y destruida, donde el pasado es extinto o mancillado (su madre ha muerto y su hermana se ve obligada a ejercer de prostituta). *Il bandito* y *Las amigas*, exponentes de una primera y segunda ola en el neorrealismo (en el caso de la segunda deberíamos hablar más bien de un neorrealismo fuera de campo, que solo emerge en la escena antes comentada), presentan a unos personajes para quienes el regreso a Turín es frustrante, marcado por el peso del recuerdo y de presente insatisfactorio. Ambos, Ernesto y Clelia, rechazan sus raíces, y eligen diversas sendas para alejarse de ellas: El primero se introducirá en el mundo criminal, mientras que la segunda trabaja para ascender socialmente. Su segunda venida a la ciudad no se consumará del todo, pues Ernesto morirá bajo los disparos de los carabinieri y Clelia marchará de la ciudad tras el suicidio, finalmente consumado, de su amiga Rosetta. Para ella, Turín no ha sido sino un paréntesis marcado por los accidentes, un limbo que le ha devuelto su reflejo. La constatación, simple y clara, de que *no puede volver a casa*.

Pero no abandonemos, aún, *Las amigas*. Quedémonos en este paseo por el pasado de Clelia, y lo que prefigura del cine de Antonioni. Mejor dicho, lo que aún no anuncia: Esta escena de errancia, advierte Font, resultaba más *antonioniana* en su original literario, pues Pavese la concibe como un andar nocturno y solitario de Clelia, abandonada a un intimidad en primera persona, hermana del alma de Lidia (Jeanne Moreau) en *La noche* (*La notte*, 1961) (FONT, 2003: 120).

El autor, parafraseando a Axelle Ropert, aún no era consciente de sí mismo, y debemos lamentar que la trayectoria de Antonioni nos privase de, al menos una última visita, más madura, a Turín, ciudad donde la geometría de soledades que le era tan cara estaba latente antes incluso de que él mismo lo supiera.

A continuación, y a través de Dario Argento, veremos a un autor que sí estuvo en Turín el tiempo suficiente para acostumbrar su mirada a la ciudad, pero antes debemos cerrar este primer bloque rondando una última vez la idea de la extranjera en la villa. El itinerario de los extraños en Turín nos lleva a descubrir, tremendo twist final, que el primer extraño en llegar a esta historia fue el propio cine.

El influjo de Cinecittà puede haber colapsado el imaginario popular, pero Turín debe ostentar el título de primera capital del cine en Italia. Este llegó allí proveniente de Lyon, cuna de los hermanos Lumière y ciudad vecina en otro país. Como recuerda Steve Della Casa, Turín fue “la primera ciudad al otro lado de los Alpes en dar forma a la idea de difusión de esta nueva forma de espectáculo” (VESPA, 2012: 39).

Los estragos de la Primera Guerra Mundial, y la posterior centralización de la producción cinematográfica en Roma desdibujaron los logros de esos años primerizos, pero para entonces Turín ya estaba irremediablemente inoculada por el virus del cine (y viceversa). Una enfermedad que la ciudad vive, a través de rodajes, festivales y museos, como un escurrizado secreto en público.

DARIO ARGENTO A OJOS DE TURÍN

Existe la creencia popular, alimentada por centenares de rumores, habladurías y, posiblemente, alguna verdad, de que Turín es una ciudad malvada, de que en ella viven miles de satanistas. Comprensible, teniendo en cuenta la mitificación que sobrevuela, por ejemplo, los suicidios de Cesare Pavese y de Primo Levi, y de los interrogantes que rodean la pérdida de la razón por parte de Friedrich Nietzsche, quien consagró a la urbe sus últimos años de lucidez “oficial”. Pese a haber iniciado el texto hablando de la perversa alma de la inexistente Gotham City, no es mi intención escarbar en los esoterismos de Turín. Es innegable, eso sí, que ese aura la ha beneficiado a la hora de activar la imaginación de aquellos creadores afines al suspense y a lo fantástico. Riccardo Freda, quien nunca rodó allí, tuvo fuertes vínculos con la ciudad, y se permitía alguna fantasía jocosa con la misma.

Me habría gustado rodar en Turín una película de horror, la historia de dos empresarios satanistas o algo por el estilo. Al fin y al cabo, es la ciudad donde, después de la época de Cavour, el satanismo fue practicado por las clases privilegiadas. Aunque, claro, ¿quién me daría dinero para hacer algo así? (FREDA, 2001: 104).

Dario Argento, cabeza visible de la segunda generación del fantástico italiano tras Mario Bava y el propio Freda, sí ha rodado en Turín, y muchas veces. Tal vez sea uno de los directores que más rápidamente se asocia a la ciudad, y no debe extrañarnos que fuera elegido para escribir el prólogo de *Turin, berceau di cinéma italien*, publicado con motivo del ciclo que el Centro Georges Pompidou dedicó en 2001 al cine hecho en Turín. Allí, el director de origen romano explicaba cómo la ciudad le golpeó siendo todavía un niño:

Fui a Turín con mi padre [productor cinematográfico], que iba por motivos profesionales. Llegamos por la noche, estaba lloviendo, e inmediatamente me pareció una ciudad hermosa. Cuando terminó de llover, el pavimento reflejaba la luz de las farolas, las luces amarillas... Las calles brillaban. Me gustaba, poseía un aire a la vez melancólico e inquietante. No se me ocurría que algún día sería director de cine, pero me pareció evidente que Turín sería una localización ideal para un rodaje. Aunque, cuando se trata de generar miedo, la puesta en escena y la iluminación serán tan o más importantes que la ciudad en sí misma (ARGENTO, 2001: 15).

La puesta en escena, la iluminación... Retengamos estos conceptos en nuestra memoria. El primer filme que Dario Argento rueda en Turín es *El gato de las nueve colas* (*Il gatto a nove code*, 1971), segunda película del director tras debutar exitosamente con *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969) y sentar las bases definitivas del *giallo*. La película se abre con una panorámica nocturna de la ciudad, una toma de contacto literal, que se pregunta para sus adentros qué puede hacerse (filmarse) en esa ciudad. La panorámica se detiene finalmente en una oscura avenida, escenario del primer enigma del filme —la palabra “chantaje”, pronunciada en una conversación que un invidente (Karl Malden) escucha por casualidad—. Todo en *El gato de las nueve colas* exuda la timidez de una primera cita, como si Argento se viera acomplejado por el respeto o la impresión que le causa la villa. Por eso, parece sentirse más cómodo cuando la narración circula por escenarios interiores, permitiendo que la única secuencia donde se aprecian las calles turinesas sea una persecución en coche por el centro de la ciudad. El director no anda muy lejos, pues, del uso que Peter Collinson le dio a la ciudad en *Un trabajo en Italia* (*The Italian Job*, 1969), cuyo espectacular clímax fotografiaba espléndidamente el casco antiguo de la ciudad, a la vez que lo reducía a un circuito de carreras perfectamente delimitado⁷.

Realizada apenas unos meses más tarde, *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (*Quattro mosche di velluto grigio*, 1971) sigue un similar camino de suspense, pero es obvio que aquí Dario Argento ya se “divierte” con la geografía de la ciudad: se percibe a la perfección en la secuencia de apertura, donde la disposición y distancia entre los cuerpos de los actores aparece perfectamente estudiada, en una persecución por calles *duras*, de ángulos rectos. Un prólogo que contrasta con la creciente atención que el director va prestando a la arquitectura *art nouveau* (caso de la fachada del Palazzo, enfocada en repetidas ocasiones) a medida que la realidad del personaje protagonista, acosado por un misterioso asesino, trastabilla y se curva hasta adquirir formas ambiguas. Aquí se incuba, claramente, el germen de la *mise en scène* consumada cuatro años más tarde en *Rojo oscuro* (*Profondo rosso*, 1975).

Considerada el cenit de la “colaboración” de Argento con Turín, llama la atención la sabia dosificación que el realizador hace de la ciudad: El filme se inicia en el interior del Teatro Carignano, que con sus espesos cortinajes rojos anuncia el ambiente artificial y *grandguignolesco* que presidirá el filme. Pocos minutos más tarde, la acción nos sitúa en la Piazza C.L.N., donde el personaje de Marc (David Hemmings) presenciará el asesinato de la vidente Helga (Macha Meril). Nos encontramos, como en *Cuatro moscas sobre terciopelo gris*, en una plaza *dura*, presidida por dos grandes estatuas que representan el Po y la Dora. Argento filma la localización como si se tratara de un plató, y emplea el entramado de columnas que rodea la plaza para crear la sensación de que más allá de ella solo hay un vacío: ni cielo ni horizonte. Al incorporar un bar, inspirado en el *dinner* que figura en el cuadro *Nighthawks* de Edward Hopper, el cineasta añade su propia visión de lo que debería ser la plaza; una aleación de realidad y artificio que resulta en una Turín genuinamente surreal, como dice Vicente Sánchez-Biosca en *Cine y vanguardias artísticas*: “ese lugar en el que lo real y lo maravilloso no aparecerían como opuestos, sino participando de una entidad superior” (2004: 96).

Con puntuales excepciones, en *Rojo oscuro* la Piazza C.L.N. es Turín. Apenas unos metros detrás suyo encontraríamos la monumental Piazza San Carlo, pero Argento prefiere con-

7 Algo similar, aunque en escala mucho menor, se podrá apreciar en ínfimos *polizioteschi* como Torino Violenta (1977), de Carlo Ausino.

centrar toda la acción en ese espacio, cárcel sin muros por la que deambula, meditando, David Hemmings. Volviendo una y otra vez a ella, el director logra el efecto de inmensa soledad que embarga las zonas más solemnes de la ciudad.

La única excepción importante a esta reclusión voluntaria son las excursiones al Monte dei Capuccini para encontrar la Villa Scott, mansión donde tuvo lugar el horrible crimen que infecta el origen del relato. Esta villa lleva al extremo la fascinación *nouveau* que el cineasta ya había apuntado anteriormente, y sus formas llevaron a Marcos Ordóñez a citar a Borges para describirla como “una casa la sola arquitectura de la cual es malvada” (ORDÓÑEZ, 1999: 34)⁸. Así, Dario Argento configura su visión de Turín en apenas tres localizaciones, dejando para la posteridad una visión de la ciudad, subjetiva y sugerente, que todavía hoy da sus frutos.

Los siguientes filmes del realizador —*Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), etc.— lo verían mirar al extranjero, construyendo un terror de verso libre que había roto el cascarón en *Rojo oscuro*, punto exacto del despegue entre lo sospechoso y lo irracional. Argento no volvería a Turín hasta el inicio del nuevo milenio, lejos ya la época en que era una rutilante promesa, rodando allí *Nonhosonno* (2001), promocionada como un retorno a sus esencias tras algunos pasos bastante discutidos en su filmografía.

En el guión del *thriller* no cuesta detectar, en efecto, resonancias de *Rojo oscuro*, partiendo del hecho de que en ambas encontramos niños traumatizados por un crimen violento (¿puede esto leerse como una derivación del impacto que Turín tuvo en el Argento infante?). Pero en esta ocasión la ciudad apenas es entrevista entre barrios residenciales y, especialmente, incontables escenas de interiores. En un momento del filme vemos la Mole a lo lejos, desde una ventana, promesa incumplida del retrato de una ciudad que aquí se nos muestra “diurna”, plana, incapaz de generar ilusión (en todos los sentidos)⁹. La excepción sería la nueva visita al Teatro Carignano, que nos devuelve a un mundo de terciopelo y sombras.

La mirada del director sobre la ciudad parece haber cambiado con el paso del tiempo, algo que vendrá a confirmar *¿Te gusta Hitchcock (Ti piace Hitchcock?, 2005)*, pieza televisiva manifiestamente menor, caracterizada por la insistencia con que la cámara enfoca gárgolas y relieves macabros de portales y edificios, sin otra función narrativa, acaso, que la de buscar en la cacareada mitología diabólica de la ciudad la intriga que su puesta en escena no consigue. Intento que se prolonga en *La terza madre* (2007), donde Turín es travestida de Roma por imperativos de producción.

El punto más bajo, y a la vez más revelador, de esta segunda etapa llega con *Giallo* (2009), filme de encargo donde Argento se desentiende de la trama para deleitarse filmando las calles de Turín, como si se tratara de una carta de amor a la ciudad, firmada por su más ilustre embajador: En un plano harto significativo, el personaje encarnado por Emmanuelle Seigner se encuentra hablando por teléfono en su habitación; a su lado, una ventana por la que vemos la iglesia de la Gran Madre di Dio. La composición es virtualmente idéntica a la que puede encontrarse en incontables filmes rodados en París, donde parece que desde cualquier ventana puede verse la Torre Eiffel.

8 Es célebre la anécdota que explica que, para poder rodar en Villa Scott, el equipo de producción pagó a las propietarias del lugar unas pequeñas vacaciones en Rímíni. Curioso, si más no, que las mandasen al lugar que nutrió los sueños de Fellini para que Darío Argento diese rienda suelta a sus pesadillas.

9 Irónicamente, la cubierta de la banda sonora de la película es una vista de la ciudad, presidida por una Mole Antonelliana enrojecida como la sangre. Esto sugiere un protagonismo urbano que no halla respuesta en *Nonhosonno*.

Abrazando las mieles del "efecto-postal", el Dario Argento de *Giallo* telegrafía un inequívoco mensaje: El cineasta ha desaparecido. Turín, en cambio, permanece.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros

FONT, Domènec, *Michelangelo Antonioni*, Barcelona, Cátedra, 2003.

RICHARDSON, Michael, *Surrealism and Cinema*, Oxford, Nueva York, Berg, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.

VESPA, Fabrizio, *Mal di Torino*, Turín, Espress, 2012.

VV.AA, *Turin, berceau du cinéma italien*, Milán, Editrice Il Castoro, 2011.

Capítulos en libros colectivos

ORDÓÑEZ, Marcos, *Argentolandia: una cartografía del horror*, en Jordi Batlle Caminal (ed.), *Profundo Argento*, Barcelona, Paidós, 1999, pp.15-69.