

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

La ciudad terrible Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico

Jordi Sánchez-Navarro

Hace tres años, en el capítulo «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari» de nuestro libro *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*,¹ tuvimos la oportunidad de plantear algunas reflexiones sobre la ciudad como escenario del terror. Este capítulo es, como no podría ser de otro modo, una continuación espiritual de aquel y, al mismo tiempo, una profundización en alguno de sus aspectos. Algunas de las ideas que exploramos aquí son fruto de un trabajo enmarcado en el proyecto "Del espacio social al espacio cinematográfico: Mise-en-scènes de lo transnacional en el cine contemporáneo",² que plantea, en primer lugar, examinar cómo se estructura el espacio cinematográfico y cómo se relaciona con el espacio social; y en segundo, analizar cómo las narrativas cinematográficas abordan las nuevas realidades transnacionales. Por plantearlo de un modo muy resumido, el objetivo del proyecto es explorar críticamente cómo nuestra realidad actual se representa y se refleja en el cine, específicamente a través del estudio de la construcción de espacios cinematográficos transnacionales, adoptan-

¹ Sala y Sánchez-Navarro, 2020.

² Proyecto de I+D+i del programa estatal del Ministerio de Ciencia de España: "Del espacio social al espacio cinematográfico: Mise-en-scènes de lo transnacional en el cine contemporáneo", referencia PID2021-123836NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

do una perspectiva cosmopolita. Uno de los ámbitos en los que se adentra el proyecto es el de las puestas en escena de la ciencia ficción y el horror y su relación con los espacios, sean estos lugares reales y fácilmente reconocibles o lugares alternativos imaginados, partiendo de la idea de que la ciencia ficción y el terror desarrollan sus propios códigos específicos para la construcción de espacios. En este sentido, la idea de las ciudades terribles como espacios imaginados (a partir de lugares reales) que configuran laberintos psicológicos en los que emerge el terror, se revela como altamente estimulante.

A quien lea estas páginas no le debe extrañar que recuperemos aquí ciertas intuiciones desarrolladas en el citado texto de 2020, en el que se analizaba el uso del escenario urbano en el cine fantástico tomando como punto de partida la representación de la ciudad como laberinto generador de psicosis y terror existencial en *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). Señalábamos entonces que, aunque el cine de terror nació con un vínculo íntimo con los escenarios urbanos, pronto se desligó de ellos:

El escenario urbano no es algo que deba darse por supuesto en el cine fantástico y de terror, sino que es más bien al contrario. Con el paso del tiempo, los relatos del horror cinematográfico se han ido desplazando a lugares exóticos, al medio rural y a las áreas suburbanas, casi siempre en interiores, en malos lugares, dejando a los laberintos urbanos como cosa del pasado. Literalmente. Cuando el cine de terror ha utilizado la ciudad como escenario lo ha hecho remitiéndose a la urbe de épocas pretéritas: de la Praga medieval —por influencia evidente de la tradición golémica— al Londres victoriano —cuyas calles albergan los crímenes legendarios de cierto destripador y los paseos nocturnos de cierto doctor desdoblado—, pasando por el París bohemio —y su Rue Morgue—. Así que quizá el terror cinematográfico nació en la ciudad, pero pronto se alejó de ella.³

³ Sánchez-Navarro, 2020, 116.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

Al margen de la excepción que representan algunas películas del siempre mencionado ciclo de producciones de Val Lewton para la RKO: *La mujer pantera* (Cat People. Jacques Tourneur, 1942), *El hombre leopardo* (The Leopard Man. Jacques Tourneur, 1943) o *La séptima víctima* (The Seventh Victim. Mark Robson, 1943), en las que el escenario urbano contemporáneo juega un papel esencial en la historia y en la puesta en escena, el poder expresivo de la ciudad como laberinto estuvo ligado durante décadas a otro género, igualmente vinculado a la fatalidad y a lo funesto: el noir. Hasta finales de los años sesenta, no se encuentran en el género fantástico o en el terror representaciones urbanas que recojan y encarnen el espíritu caligarista, aquel en el que la ciudad se convierte en un escenario hipnótico y alucinatorio que refleja el estado (y en ocasiones el juego) mental de los personajes. En el referido texto mencionábamos un título tan representativo del tema como *Toby Dammit* (el segmento felliniano de la película de episodios *Historias extraordinarias* (Histoires extraordinaires. Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini, 1968):

En su episodio, inspirado en el cuento de Edgar Allan Poe ‘No apuestes tu cabeza al diablo’, Fellini crea una Roma de pesadilla, alegórica trampa mental para el personaje interpretado por Terence Stamp, una estrella británica que ha viajado a la capital italiana para participar en un spaghetti western. Muy significativamente, el episodio comienza con la premonitoria voz en over del personaje protagonista, que siente que la ciudad le va a proporcionar una aventura que podría cambiar su vida: ‘Durante unos instantes incluso tuve la absurda esperanza de que el avión no descendería y me llevaría muy lejos de Roma. No, ya no era posible. Las invisibles redes del aeropuerto habían capturado el avión y lo arrastraban irremisiblemente hacia tierra’.⁴

⁴ Sánchez-Navarro, 2020, 118.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

Roma, que de tantas formas reflejó y recreó Fellini, será en cierto modo origen y destino de las reflexiones que planteamos en este capítulo, que nos llevará a una expedición por algunas ciudades italianas que se han visto reflejadas (o reconstruidas) en el cine de terror. La elección de esas ciudades casi se explica sola. Quizá resulte algo obvio señalar que en sus tres mil años de historia, Roma ha acumulado más arte, arquitectura y cultura que ninguna otra ciudad occidental. Las ruinas del Foro y el Coliseo evocan el poder del antiguo Imperio Romano, mientras que la ciudad del Vaticano y las inmensas obras de arte nacidas bajo su influencia evocan otros poderes, y las callejuelas trasteverinas traen a la mente una muy particular bohemia. Y el poder de Roma se extiende, *mutatis mutandi*, a Florencia y Venecia, todas ellas ciudades carismáticas, únicas, en las que lo urbano aparece conectado, a menudo, con lo sublime terrorífico en el sentido estricto kantiano, con aquella experiencia estética que combina el terror y la grandeza en la contemplación de lo inmenso, lo abrumador y lo imponente. Esas ciudades, con su riqueza histórica y su patrimonio artístico, encarnan una grandeza que trasciende nuestra propia existencia. Al deambular por sus calles nos vemos inmersos en un contexto que provoca asombro y admiración y que a veces cristaliza en un temor reverencial mezclado con fascinación estética. Lo sublime terrorífico puede encontrarse en el encuentro con lo desconocido que estas ciudades antiguas evocan. A medida que nos adentramos en sus callejones o en sus conjuntos monumentales –a veces restos de glorias pasadas– nos enfrentamos a un sentido de lo inmenso y lo incognoscible. La sensación de caminar entre los vestigios de civilizaciones desaparecidas y de estar rodeados de un legado artístico que trasciende nuestra propia comprensión nos despierta una emoción de temor y fascinación. Cuando, además, los cineastas pueblan esas ciudades con crímenes mundanos y monstruos muy reales, esos espacios se revelan como inevitables polos de atracción de terror, locura y muerte.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

En el capítulo de *Sombras de Caligari* mencionado dedicábamos un espacio privilegiado a uno de los lugares que mejor ha representado la idea del laberinto urbano funesto: Venecia, la ciudad imposible que se levanta sobre el mar, en la que el agua y la piedra moldeada por manos humanas comparten espacio. Que Venecia representa como ningún otro lugar la pulsión de muerte es algo que ha quedado sobradamente ilustrado en numerosas novelas y películas. La última de ellas responde al explícito título de *Veneciafrenia* (Alex de la Iglesia, 2021) y es capaz de actualizar el mito de la capital del Véneto como trampa para visitantes incautos, incorporando a su trama el tema de la sobreexplotación turística de la ciudad y de la consecuente (e inevitable) turismofobia. Sacando partido de su capacidad para la sátira y del conocimiento enciclopédico de muchos de sus espectadores, De la Iglesia urde un relato en múltiples capas, trufado de citas al *giallo* y a todos los retratos terribles de la ciudad de los canales, que no son pocos.

Pero vayamos al principio: Luchino Visconti fijó la ciudad en el imaginario cinematográfico en su celebrada adaptación de la novela corta *La muerte en Venecia* (o *Muerte en Venecia*, título original alemán: *Der Tod in Venedig*, 1912) de Thomas Mann. Aunque, como es sabido, la obra de Mann se sustenta en la exposición minuciosa de las cavilaciones, los estados mentales y las emociones del personaje principal –el escritor Gustav von Aschenbach, que llega a Venecia movido por un inexplicable *deseo* de viajar–, *La muerte en Venecia* ofrece descripciones de la ciudad cuyo carácter expresionista ha impregnado cualquier representación posterior. Recordemos la muy citada llegada de Aschenbach a la ciudad por el canal de San Marcos:

Otra vez se presentaba a la vista la magnífica perspectiva, la deslumbradora composición de fantásticos edificios que la república mostraba a los ojos asombrados de los navegantes que llegaban a la ciudad; la graciosa magnificencia del palacio y del Puente de los Suspiros, las columnas con santos y leones, la fachada pomposa del fantástico templo, la puerta y el gran reloj, y comprendió entonces

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

que llegar por tierra a Venecia, bajando en la estación, era como entrar a un palacio por la escalera de servicio. Había que llegar, pues, en barco a la más inverosímil de las ciudades.

A esta descripción de la belleza fantástica de la ciudad, Mann contrapone en seguida una “extraña opresión”, que inevitablemente ligará para siempre Venecia a lo funesto, al deseo de dejarse llevar hacia lo desconocido y hacia la eternidad:

¿Quién no experimenta cierto estremecimiento, quién no tiene que luchar contra una secreta opresión al entrar por primera vez, o tras larga ausencia, en una góndola veneciana? La extraña embarcación, que ha llegado hasta nosotros invariable desde una época de romanticismo y de poema, negra, con una negrura que sólo poseen los ataúdes, evoca aventuras silenciosas y arriesgadas, la noche sombría, el ataúd y el último viaje silencioso. ¿Y se ha notado que el amplio sillón barnizado de negro es el más blando, más cómodo, más agradable del mundo? Aschenbach se dio cuenta de ello cuando se sentó a los pies del gondolero, junto a su equipaje reunido. (...) Recibiendo el soplo tibio del siroco, recostado sobre los blandos almohadones, el viajero cerró los ojos para gozar de una languidez tan dulce como desacostumbrada que empezaba a poseerlo. «La travesía será corta –pensaba–. ¡Ojalá durase siempre!» Lentamente, con suave balanceo, iba sustrayéndose al ruido, a la algarabía de las voces.

Por supuesto, el cine ha visto otras caras de Venecia,⁵ pero la mirada de Thomas Mann se traduce, en manos y ojos de Visconti, en el canon visual de la ciudad, influido sin remedio por la serie de cuadros *La isla de los muertos* (*Die Toteninsel*, en su título original alemán), del pintor simbolista Arnold Böcklin. Tras Mann y Visconti, Venecia es ya a perpetuidad río Aqueronte o laguna Estigia, donde las más diversas encarnaciones de Caronte están siempre prestas a transportar las almas de los condenados.

⁵ Al respecto, el lector puede consultar el libro *Venecia de cine*, de Txerra Cerbián (Ecos Travel Books, 2015).

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

El mismo año que se estrena la película de Visconti –*Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971)–, ven la luz *¿Quién la ha visto morir?* (Chi l'ha vista morire?, Aldo Lado, 1971) y *La víctima designada* (La vittima designata, Maurizio Lucidi, 1971). En la primera, una Venecia permanentemente envuelta en bruma alberga la incansable investigación de un padre –el escultor interpretado por George Lazenby, dos años después de interpretar por única vez a James Bond– para descubrir y dar caza al asesino de su hija. Acompañadas de un excelente y siniestro tema musical de Ennio Morricone interpretado por un coro infantil, las secuencias en exteriores de *¿Quién la ha visto morir?* dan forma a una de los contextos urbanos más estimulantes vistos en el giallo, y sin duda constituyen una de los usos más memorables de Venecia como escenario en una película de terror. En contraste, en *La víctima designada* la ciudad de los canales es, pese a mostrarse a plena luz, el ecosistema perfecto de la conspiración, un marco decadentista ideal para esa versión *sui generis* de *Extraños en un tren* que es el atípico giallo de Maurizio Lucidi. La visiones venecianas de Visconti y de los *gialli* de Lado y Lucidi cristalizan apenas dos años después en la Venecia de *Amenaza en la sombra* (Don't Look Now. Nicolas Roeg, 1973), de la que en el ya citado capítulo de *Sombras de Caligari* dijimos:

“Laberinto diabólico (...), lugar donde se entreteteje una pesadilla hecha de duelo, visiones premonitorias y apariciones fantasmales. Denso y cruel relato de horror circular que no ofrece asidero lógico al espectador, la película de Roeg es un enigma indescifrable en el que lo siniestro empapa —nunca mejor dicho, dada la naturaleza acuosa de todo— las calles y la mente de los personajes”.⁶

En efecto, la Venecia de *Amenaza en la sombra* despliega toda su capacidad de fascinación funesta por medio de su relación exacerbada con el agua. Basada en un relato de Daphne du Marier, la historia presenta a la pareja formada por el restaurador de arte John

⁶ Sánchez-Navarro, 2020, 118.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

Baxter y su esposa (interpretados por Donald Sutherland y Julie Christie) , que se trasladan a Venecia para encargarse de un trabajo de restauración en un intento de superar la muerte accidental de su hija pequeña, ahogada en un estanque. Antes del viaje, hemos sido testigos de la clarividencia de John Baxter, incapaz de interpretar sus visiones premonitorias. Cuando la pareja llega a la ciudad, el agua es omnipresente de una manera excesiva incluso para una ciudad que se levanta sobre ella, como si los pulmones anegados de la niña hubieran viajado con ellos. El primer contacto del restaurador con la ciudad certifica que lo funesto ronda sus canales. De hecho, la primera imagen que vemos de Venecia es la de John Baxter concluyendo que la piedra que observa está podrida por el agua. La presencia de un asesino en serie en la calles y canales de la ciudad convierte la película tanto en un peculiar giallo como en un relato denso y melancólico sobre la pulsión de muerte. En Venecia, las premoniciones de Baxter se entretajan con las visiones de una de las integrantes de una pintoresca pareja de hermanas viajeras, que insisten en que la pequeña muerta está en paz y que John y Laura deben abandonar la ciudad. Sospechas, trances, alucinaciones y vagabundeos mediante, Venecia, el agua y la muerte se apoderan del relato hasta una revelación final que ya es historia del cine de terror.

La ciudad de los canales es también un escenario para la perdición (de algunos) en *El placer de los extraños* (*The Comfort of Strangers*. Paul Schrader, 1990), en la que el guion de Harold Pinter y la dirección de Schrader —y, cabría añadir, la música de Angelo Badalamenti— convierten una Venecia que apenas se describe en la novela de Ian McEwan, en una ciudad extraña, orientalizada, sofocante y amenazadora, una trampa mortal para turistas poco hábiles con los mapas. Como tuve ocasión de estudiar y presentar hace unos años —junto al profesor Klaus Zilles—,⁷ una lectura comparativa de la célebre novela *The Comfort of Strangers* de Ian

⁷ Sánchez-Navarro, Jordi y Zilles, Klaus (2005). The Politics of Cultural Connotations in Film Adaptations of Literary Texts The Case of "The Comfort of Strangers". I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC), Universitat Pompeu Fabra.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

McEwan y su adaptación cinematográfica por parte de Harold Pinter y Paul Schrader permite comprender muchas de las estrategias de adaptación de la literatura considerada de calidad al cine comercial de prestigio. La novela presenta modos narrativos que en la película se traducen en un complejo tejido textual que, aunque escrupulosamente fiel a la trama de McEwan, despliega sus propias estrategias para acercarse a la verosimilitud cinematográfica y para desplegar una afilada autoconciencia genérica y un notable grado de intertextualidad en sus formas de trabajar la reconocibilidad del entorno espacial y geográfico. Recojo a continuación algunas de las ideas desarrolladas junto al coautor, que permanecían inéditas después de haber sido presentadas en un encuentro académico.

En resumen, *The Comfort of Strangers* narra cómo Colin y Mary (Rupert Everett y Natasha Richardson en la película), una pareja de treintañeros británicos que visitan Venecia en un intento de salir del callejón sin salida en el que se han convertido tanto su relación amorosa como sus respectivas carreras como actores, caen en las redes de un peculiar depredador encarnado en la película por Christopher Walken, con trágico desenlace. Desde las primeras secuencias del texto original de McEwan y su adaptación cinematográfica, la opacidad emotiva que parece caracterizar la relación de la pareja se refleja en su percepción de la ciudad que los rodea. De la misma manera que Colin y Mary no logran conectarse física, intelectual y afectivamente, están desincronizados con el destino de vacaciones que han elegido para reavivar un romance agotado.

En la película, esta incapacidad para relacionarse entre ellos y con su entorno se hace evidente en una secuencia que muestra por primera vez a Colin y Mary en su habitación de hotel, con Colin leyendo un guion mientras Mary intenta llamar a sus hijos en Inglaterra. Ambos fracasan en sus intentos –Colin llega a la conclusión de que el guion es "ilegible", mientras Mary cuelga el teléfono después de luchar en vano por comunicarse con el operador italiano. Esta escena, ausente en la novela, proporciona una primera pista sobre las estrategias divergentes utilizadas en el texto original y la

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

película para retratar a dos amantes distanciados entre sí y con su contexto. En la novela, la sensación de opacidad afectiva y perceptiva se logra al retratar a Colin y Mary como extranjeros en un entorno cultural incomprensiblemente ajeno. De hecho, casi toda la primera mitad del libro está destinada a transmitir la naturaleza incomprensible de la ciudad extranjera sin nombre y su población, o más precisamente, la proyección de los protagonistas de su propia incapacidad o falta de voluntad para descifrar, conectar y empatizar. Así, la novela comienza con un relato del comportamiento inexplicable de los lugareños. Todos los días por la tarde, frente a su habitación de hotel, algunos hombres trabajan sin un propósito aparente en barcos "sin carga visible ni medios de propulsión". Los extraños mapas de la ciudad que se niegan a proporcionar orientación en una ciudad donde "no había señales", vendidos desde la "oscuridad virtual" de quioscos cerrados por rejas por vendedores parcialmente visibles y en su mayoría incomprensibles, añaden a la confusión de Colin y Mary, que deambulan por "una de las capitales gastronómicas del mundo", presumiblemente en el Mediterráneo, donde no se puede conseguir comida después de las nueve, las fuentes de agua pública no funcionan y las tiendas locales se dedican a vender "un solo artículo". Una ciudad kafkiana, poblado por inexpresivos lugareños que llevan a cabo sus asuntos impulsados por propósitos insondables, se va configurando de forma inquietante como el escenario de un relato gótico.

La estrategia de McEwan se basa en la creación de un entorno que se transmite al lector a través de la conciencia de los personajes emocionalmente alienados. Las connotaciones culturales de la ciudad de la novela proponen y al mismo tiempo ponen en cuestión una clara identificación con la ciudad real de Venecia. Por el contrario, a diferencia de la opacidad geográfica y cultural de McEwan, Paul Schrader opta en su película por hacer de Venecia un espacio enigmático, un laberinto misterioso envuelto en un extravagante aire oriental. Así, desde el mismo comienzo de la película, en la secuencia de títulos, la cámara recorre los pasillos de una mansión laberíntica en una serie de largos y pausados planos que cambian de dirección

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

en ángulos rectos. En el primer plano, la cámara se inclina hacia arriba, siguiendo el techo de una lujosa casa veneciana en movimiento hacia adelante. En el segundo, la cámara se desplaza de izquierda a derecha a lo largo de una pared del amplio apartamento, lujosamente amueblado y decorado con lo que parece ser arte veneciano. Significativamente, la cámara se detiene brevemente en un mapa antiguo enmarcado de la ciudad de Venecia que muestra el laberinto de calles, callejones y pequeños canales agrupados alrededor del sinuoso Gran Canal. La mirada de la cámara sigue dirigiéndonos hasta que Caroline (Helen Mirren) entra por una puerta desde la izquierda y queda en plano general. La puesta en escena en esta primera secuencia está describiendo una suerte de cárcel, por mucho que sea cómoda y con ciertos lujos, en la que Caroline, como no tardaremos en descubrir, está obligada a permanecer como prisionera. Enseguida, la voz en off de Robert comienza un breve monólogo sobre su padre:

Mi padre era un hombre muy corpulento. Durante toda su vida llevó un bigote negro. Cuando se le puso gris, empezó a usar un pequeño pincel para tenerlo de negro, como las mujeres hacen en sus ojos. Máscara. Todo el mundo le tenía miedo. Mi madre, mis cuatro hermanas. En la mesa no podías hablar a menos que mi padre se hubiera dirigido a ti antes. Pero me quería. Yo era... su favorito.

En la secuencia que acompaña el monólogo de Robert, y que difiere radicalmente de la de la novela, vale la pena destacar el cambio de un narrador omnisciente en tercera persona a un narrador que inicialmente es extradiegético pero que en seguida se convierte en un actor en la historia. De hecho, en esa secuencia de inicio entendemos que él no solo "cuenta" una historia sobre su padre, sino que también nos "muestra" el entorno laberíntico de la historia en forma de un antiguo mapa de Venecia y la cama en la que sus víctimas van a yacer en el futuro inmediato, desnudas y expuestas en el altar del sacrificio, después de haber encontrado su camino a través del laberinto hacia la guarida del Minotauro.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

El efecto lúgubre de la narración está realizado por la música de Angelo Badalamenti, que en esta escena en particular se asemeja a un réquiem, aparentemente emanando de un tocadiscos antiguo mostrado en un primer plano por la cámara en movimiento. En consonancia con los postulados del estilo trascendental de Schrader y además de mostrar el enfoque laberíntico de la casa (y más tarde de la ciudad), el interés del público se mantiene de manera muy efectiva a través de la segunda estrategia aludida anteriormente, es decir, la creación, dentro de los confines del conocido escenario veneciano, de un microcosmos paralelo en forma de un entorno oriental mágico que recuerda a *Las mil y una noches*.

Cuando el recorrido de la cámara por el apartamento se detiene, nos encontramos como espectadores en una galería lujosamente amueblada, mirando a través de hojas de palma y de una fila de columnas hacia un horizonte de la ciudad dominado por edificios de cúpulas y torres. El entorno sugiere más Extremo Oriente que Italia. Además, en la secuencia la música de Badalamenti, que se había detenido momentáneamente, cambia a una melodía interpretada por flauta que evoca música "oriental", persa o árabe, similar al hipnótico juego de flauta de un encantador de serpientes. En armonía con este cambio de tono, al plano fijo del "lienzo" al estilo de Turner le siguen tres imágenes más, una de un canal enmarcado por edificios venecianos típicos, luego una vista aérea de lo que parece ser una estructura similar a un templo coronada por cinco grandes cúpulas en medio de un conjunto de casas, y finalmente la fachada del Hotel Gabrielli con sus ventanas arqueadas y balcones con columnas, igualmente evocadores de un entorno oriental. Esta recurrente puesta en escena "exótica" crea una impresión paradójica a través de su mirada "orientalizante" sobre un popular destino turístico occidental. El efecto resuena fuertemente con los conceptos teóricos planteados en el estudio crítico fundamental de Edward Said *Orientalismo* (1979), un texto fuente crucial para cualquier académico que se esfuerce por comprender las estructuras hegemónicas del conocimiento y la construcción y representación de la identidad cultural. Si en la visión de Said la imagen del oriente islámico es el resultado de la mirada colonial de "otredad" que Occidente impone al

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

Este, en la película de Schrader contemplamos una orientalización de Occidente, lo que ayuda a generar una imagen de alteridad extrema en el doble destino de Colin y Mary –doble porque hace referencia tanto al destino de vacaciones como al destino final que la (mala) suerte les depara–. Esta *mise-en-scène* orientalizante se retoma con fuerza en la secuencia del balcón en la que Caroline y Mary visten lo que solo se puede describir como los ropajes ceremoniales de la sumo sacerdotisa (Caroline con un vestido de color tierra) y la novicia (Mary de blanco). La cámara explora ahora la galería con columnas con mayor detalle, disfrutando del ambiente del serrallo lujosamente equipado con otomanas y con paredes magníficamente azulejadas. La devota compostura de Caroline y sus gestos parecidos a una oración anticipan lo inminente. Mientras las mujeres conversan, crece la sensación de que se avecina un rito pagano de paso; el espectador se prepara para el inminente sacrificio humano, el sublime rito de atravesar el espejo.

Esta manipulación de las connotaciones culturales es la estrategia que Schrader (y Pinter) siguen para crear un efecto equiparable a la ciudad hermética y anónima de McEwan sin renunciar a la enorme potencia expresiva que la capital del Véneto mostró como escenario en *Muerte en Venecia*, *Amenaza en la sombra* o los *gialli* de Lado y Lucidi. Mientras McEwan re(construye) en su novela una ciudad sin nombre, de topología y semántica impenetrables para Mary y Colin, Schrader logra un efecto similar mediante la puesta en escena, que sitúa la casa veneciana de Robert y Mary en una especie de dominio orientalizado y ritualizado que existe tanto dentro como fuera del corazón de la ciudad antigua.

En sus paseos por el laberinto de calles, puentes y canales, Mary y Colin penetran en ese misterioso dominio y se ven atraídos hacia su centro, que es el santuario de Robert y la guarida de la bestia. Sin la posible ayuda de un hilo de Ariadna (los mapas no sirven en la inquietante ciudad sin nombre de McEwan), los personajes sufren de un irremediable desconcierto y se ven atrapados en la trampa tendida por Robert y Caroline. En la película, esta desorientación permanente se logra a través de la combinación de la

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

puesta en escena de un espacio completamente ajeno y de las estrategias de montaje. Si se analiza plano a plano la secuencia en la que Colin y Mary salen del hotel en busca de un restaurante a una hora tardía, puede entenderse cómo Schader crea esa sensación de desorientación mediante un “exceso” de artificialidad en la planificación y el montaje. Al principio, la cámara se desplaza en vertical hacia abajo para mostrar a un camarero retirando las sillas de un café al aire libre, confirmando implícitamente que ya ha pasado la hora de cierre. La panorámica vertical termina en un plano medio de la pareja girando la cabeza de un lado a otro, claramente perdidos. La cámara retrocede ahora mientras Colin y Mary caminan lentamente en la misma dirección. A continuación, la cámara corta a un plano general de la pareja de espaldas, a punto de entrar en un estrecho y oscuro callejón a la derecha, seguido de un plano de grúa en diagonal que muestra un callejón escasamente iluminado que divide el encuadre en dos. Colin y Mary aparecen en la parte inferior derecha y salen por la parte superior izquierda, dando la impresión de que ascienden a una posición más elevada. Corte a otro callejón: la pareja entra desde el lado derecho, dobla una esquina y sigue caminando mirando hacia la cámara, que se aleja en un travelling antes de que crucen un pequeño puente sobre un canal. La cámara gira y los captura en un plano amplio en perfil, nuevamente buscando algún punto de referencia para guiarlos. Salen a la derecha y el siguiente plano los muestra de frente, entrando en otra calle estrecha, iluminada solo por una farola. Colin y Mary se detienen y se acercan a la cámara para debatir qué dirección tomar. Miran en direcciones opuestas e incluso dan unos pasos alejándose el uno del otro. La cámara los sigue mientras entran en el siguiente callejón a la izquierda, hasta que giran a la derecha y se detienen: definitivamente están perdidos. La cámara los rodea justo antes de que salgan a otra calle pequeña, lo que hace que los espectadores pierdan su punto de referencia y no tengan forma de ubicarlos en el mapa virtual del espacio representado en la secuencia. Aparecen inesperadamente desde la izquierda y caminan hasta encontrarse con un escaparate iluminado de una tienda en el que se muestran unos maniqués en una cama amplia (no queda claro qué se vende) y se detienen

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

brevemente. La secuencia continúa de la misma manera, rompiendo claramente la continuidad direccional en varias ocasiones y creando una sensación de desorientación compartida por el espectador, que se identifica con los turistas a la deriva en la ciudad oscura. Cuando Robert finalmente los aborda en una plazuela (después de haber aparecido fugazmente en pantalla sin que Colin y Mary adviertan su presencia), el montaje vuelve a responder a una continuidad coherente: Robert conoce el camino y los guiará hacia su destino final.

En aquella comunicación de 2005, Klaus Zilles y el firmante de estas páginas acabamos citando el libro de Brian Jarvis *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture* (1998), en el que el autor recorre los diferentes modos por los que ha pasado el tema de caminar por la ciudad: el flâneur de Walter Benjamin –que descubre los secretos de la ciudad casi por accidente–; el hombre medieval –convertido en minotauro en las defensas laberínticas de la ciudad–; los ciudadanos modernos desencantados de Joyce y Borges –atrapados en el laberinto urbano–; y finalmente el héroe posmoderno de Paul Auster que camina simplemente "para perderse en la ciudad y en sí mismo". Proponíamos entonces que *El placer de los extraños* presentaba un nuevo grado en la escala que va de la *flânerie* al perderse. En el caso de Mary y Colin, el "perdersé" es subliminal y no refleja un vacío interno como podría ser el de Quinn en la magistral *Ciudad de cristal* de Paul Auster, sino que representa la esencia misma del limbo afectivo en el que están suspendidos. En muchos aspectos, la cámara de Schrader vagando por una ciudad distante y ajena, en un paisaje tan cercano y diferente al mismo tiempo a la Venecia real, complementa y agrava el estado de pérdida de Colin y Mary, y así entierra más profundamente a personajes y espectadores en el terrible laberinto del Minotauro y en el sacrificio ritual que aguarda en su centro.

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

Sin abandonar Italia, viajemos un poco hacia el sur. Florencia. La cuna del Renacimiento, la ciudad del arte, de la belleza y del Síndrome de Stendhal. *Hannibal*, la película dirigida por Ridley Scott en 2001 y escrita por David Mamet y Steven Zaillian a partir de la novela homónima de Thomas Harris de 1999, es uno de los mejores ejemplares de *terror chic* jamás realizados. La película, y la novela, continúan la historia diez años después de los acontecimientos de *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Johanthan Demme, 1989) y narran el reencuentro de la agente del FBI Clarice Starling (Julianne Moore) y el psiquiatra caníbal Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) en el marco de los alucinados planes de venganza del millonario Mason Verger (Gary Oldman), la única víctima de Lecter que ha vivido para contarlo.

Hannibal se divide en tres partes, cada una de ellas dominada por un contexto geográfico bien distinto. La parte central de la historia nos presenta a un Hannibal Lecter que vive “retirado” en Florencia, bajo el nombre falso de Dr. Fell y como aspirante a conservador de un *palazzo*, cuyo antiguo responsable ha desaparecido. El inspector de la policía italiana Rinaldo Pazzi (Giancarlo Giannini) investiga la desaparición del antiguo conservador y descubre, tras ciertas pesquisas, que Fell es en realidad Lecter. Atraído por la recompensa ofrecida por Verger, Pazzi decide emprender la captura de Lecter con la ayuda de los hombres contratados por el millonario, ignorando las advertencias de Starling sobre lo extremadamente peligroso que puede resultar. El largo segmento florentino de *Hannibal* refleja como pocas veces se ha visto en cine la ciudad de Florencia como un perfecto escenario para un juego del gato y el ratón, a la vez que complementa con precisión la descripción de los personajes implicados. La cámara de Scott ilumina y ensombrece la localizaciones de la ciudad, como la Piazza della Signoria, la Loggia dei Lanzi y la Galería de los Uffizi, la Piazza Della Santissima Annunziata y la Piazza Della Repubblica, alternativamente atestadas de masas bulliciosas o sumidas en silencios sepulcrales que realzan la majestuosidad y la belleza. Por supuesto, el mérito de localizar el “retiro” de Lecter en Florencia es de Thomas Harris, pero es Ridley Scott quien dota de todo el sentido del mundo a esa

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

circunstancia. La Florencia monumental de belleza extrema de los Médici encaja como un guante (de seda) en un Lecter que se muestra más erudito y bohemio que nunca, mientras que la Florencia menestral y bulliciosa que aparece ocasionalmente en algunas plazas ejerce de perfecto correlato geográfico para un “vulgar” inspector de policía al que un enemigo como Hannibal el caníbal le viene indiscutiblemente grande. Cuando Lecter, tras descubrir su plan, asesina brutalmente al inspector arrojándolo por un ventanal del Palazzo Vecchio –emulando la ejecución de su antepasado Francesco Pazzi, simultáneamente ahorcado y eviscerado –, acaba la sofisticación florentina de la película. Lecter regresa a Estados Unidos con el objetivo de encontrar a Clarice y enfrentar lo que el destino le depare en su inevitable encuentro con Verger. Él deja de ser el ilustrado conservador del Palazzo Capponi y se convierte en un turista americano medio; la película de Scott deja de ser una ópera y se convierte en una novela pulp con monstruos folletinescos, cerdos devoradores de humanos y corruptos agentes del orden comidos vivos.

Como todo el mundo sabe, Florencia es la ciudad del síndrome de Stendhal –también conocido como síndrome del viajero o, de hecho, síndrome de Florencia–. Se trata de un fenómeno psicossomático caracterizado por un conjunto variado de síntomas emocionales y físicos experimentados por determinadas personas al contemplar una gran cantidad de obras de arte o belleza estética en un corto período de tiempo. Este síndrome lleva el nombre del famoso escritor francés del siglo XIX, Marie-Henri Beyle, conocido por su *nom de plume* Stendhal, quien describió por primera vez su propia experiencia mientras visitaba la ciudad de Florencia. El síndrome puede manifestarse en forma de mareos, taquicardia, dificultad para respirar, sudoración excesiva, palpitaciones, confusión e incluso desmayos. Estos síntomas se desencadenan cuando la persona se siente abrumada por la belleza y la magnificencia de las obras de arte, especialmente en entornos como museos y galerías. En su obra *Roma, Nápoles y Florencia*, Stendhal describe la que sería su propia

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

experiencia en Florencia y cómo se vio afectado por la belleza de la ciudad. En la vista a la basílica de la Santa Croce narra:

Allí, sentado en el reclinatorio, con la cabeza apoyada en el respaldo para poder mirar hacia el techo, las Sibilas del Volterrano me proporcionaron quizás el placer más intenso que la pintura me haya dado jamás. Ya me encontraba en una especie de éxtasis solo por la idea de estar en Florencia y por la cercanía de los grandes hombres cuyas tumbas acababa de ver. Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba, por así decirlo. Había alcanzado ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestiales proporcionadas por las bellas artes y los sentimientos apasionados. Al salir de Santa Croce, sentía palpitations, lo que en Berlín se llaman “nervios”; la vida se había agotado en mí, caminaba con temor a desmayarme.

Este fragmento, mil veces citado, captura vívidamente la intensidad de las emociones que Stendhal experimentó mientras visitaba Florencia. El síndrome de Stendhal es una manifestación extrema de la capacidad del arte para conmover y conmocionar al espectador, llevándolo a un estado de éxtasis estético que puede resultar abrumador para algunas personas. Así, Florencia ha quedado ya fijada en el imaginario colectivo y en la literatura –incluso en la científica– como uno de los lugares más asociados con el síndrome de Stendhal. La ciudad alberga tal riqueza inigualable de obras maestras del arte que puede resultar abrumadora para ciertas personas, especialmente para aquellas que son particularmente sensibles a la belleza estética.

Dario Argento utilizó con habilidad el síndrome en uno de sus thrillers tardíos: *El síndrome de Stendhal* (La sindrome di Stendhal, 1996). Aunque la trama de la película se desarrolla casi en su totalidad en Roma, sus primeros treinta minutos son una de las destilaciones más precisas de lo que significa Florencia que se ha podido ver en el cine de las últimas décadas. La joven detective de la policía de Roma Anna Manni (Asia Argento) viaja a Florencia en busca de un psicópata violador y asesino en serie. Pero eso es algo que

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

desconocemos al comienzo de la película, cuando asistimos a su visita, como una turista más, a la Galería de los Uffizi. En la célebre pinacoteca, la detective se extasía ante la visión de la inmensa acumulación de belleza, en una secuencia en la que Argento, con la ayuda del montaje –aquí de Angelo Nicolini– y de la música de Ennio Morricone, pone en escena magistralmente la paradójica experiencia de ver arte en un museo masificado, entre el diálogo íntimo con la obra y la plena consciencia de compartir espacio con una masa de visitantes. De hecho, la secuencia es ejemplar en su ambigüedad, pues bien podría ser que Anna se vea abrumada y acabe desmayada por el efecto del conocido síndrome, por la ansiedad provocada por la aglomeración de personas en el museo, por la propia responsabilidad de la tarea asignada o por un auténtico efecto sobrenatural de las famosas pinturas que contempla. Cualquiera que sea la razón –e insistimos, todas son plausibles–, Anna pierde el conocimiento en la galería. Cuando lo recobra, algo ha cambiado en ella. No recuerda quién es, ha desarrollado una obsesión por el arte pictórico y es capaz de usar las pinturas como portales a otros espacios, tiempos y estados mentales. Después de su experiencia en los Uffizi, Anna tiene un traumático encuentro con el asesino en serie en el escenario de algunas callejuelas de Florencia, despojadas en esos momentos de la majestuosa belleza de la ciudad. Después, la detective regresa a Roma, ciudad de la que la película nos ofrece algunas vistas carismáticas, como las del Janículo, el barrio del Trastévere y la Academia Británica, y se instala por un tiempo en su villa natal, Viterbo, con su centro histórico medieval y los bosques que la rodean. Aunque Argento utiliza en *El síndrome de Stendhal* todos estos entornos urbanos sacándoles el máximo partido, la parte florentina de la película se impone con fuerza en la mente del espectador, mostrando con claridad la potencia de la capital toscana como escenario para el terror psicológico. Con todo, *El síndrome de Stendhal* es también una película sobre Roma entendida como lugar mágico, algo en lo que Argento insiste cada vez que muestra a Anna, vestida de azul y con una larga melena rubia, transmutada en la Alicia

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

de Disney, transitando los patios, escaleras, portales y callejuelas de un Trastévere convertido en siniestro país de las maravillas.

En el cine de Argento, lo único que puede rivalizar con sus poderosas puestas en escena del crimen, la violencia y el terror son sus retratos urbanos. A menudo, el mundo de la ficción *argentina* aparece anclado en ciudades reales –como Florencia en *El síndrome de Stendhal* y Roma en esta o en *La madre del mal* (La terza madre, 2007)–, pero a veces, los entornos urbanos de los relatos de Argento son constructos imaginarios que corresponden a collages de ciudades existentes. Es el caso de la Roma de la trilogía de los animales –*El pájaro de las plumas de cristal* (L'uccello dalle piume di cristallo, 1970), *El gato de las nueve colas* (Il gatto a nove code, 1971) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (4 mosche di velluto grigio, 1971)–, cuyas historias transcurren en Roma pero que incorporan ocasionales escenarios de otras ciudades italianas, sin dejar de remitir a la capital. De hecho, la trilogía de los animales de Argento pone en primer término uno de los grandes temas de la obra del cineasta: la historia urbana de Roma. Al respecto, resulta extraordinariamente interesante la forma en que *El pájaro de las plumas de cristal* utiliza la estructura de una historia de detectives para llevar a cabo un exhaustivo interrogatorio no a ningún sospechoso concreto, sino a la propia ciudad de Roma, situando en primer término el espacio urbano a través de la filmación en localizaciones reales. La puesta en escena de Argento llama la atención sobre varios tipos de umbrales arquitectónicos en la Roma moderna, especialmente puertas y ventanas, en lugar de simplemente construir un espacio diegético en el que el relato fluiría de manera “natural”. En el cine de Argento, la orientación espacial creada por la puesta en escena y el montaje a menudo se despoja de la función puramente narrativa para adquirir una dimensión analítica de los fenómenos urbanos y arquitectónicos. Un análisis que se incorpora, de maneras diversas pero siempre productivas, a la propia historia de la película. Valga como ejemplo mencionar el efecto narrativo de los espacios en *Tenebrae* (1982), cuya acción se aleja de los lugares más “populares” de Roma y se localiza, en buena parte, en el casi desocupado, aséptico barrio de la

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

EUR (Esposizione Universale Romana), un ciclópeo proyecto planificado por Benito Mussolini que no se completó hasta los años 50. En *Tenebrae*, ese reflejo de una Roma extraña en su modernidad y casi abstracta contribuye al desasosiego y al horror visceral tanto como los asesinatos ultraviolentos, los giros argumentales delirantes y la textura extraña de la música de Simonetti, Pignatelli y Morante. Algo parecido ocurre en la Roma imaginada de *Rojo oscuro* (Profondo Rosso, 1975). A pesar de que la ficción enuncia rotundamente que la historia transcurre en la ciudad del Tíber, Argento rodó la película en localizaciones muy reconocibles de Turín. De hecho, la relación del cineasta y la capital piemontesa es larga y fructífera, como él mismo relata:

La historia entre esta ciudad y yo es muy larga. Comenzó hace muchos años, cuando mi padre tuvo que venir a Turín por trabajo y me eligió a mí, que era el mayor de los hijos, para acompañarlo. Llegamos por la noche y caminamos por estas calles brillantes por la lluvia, con luces amarillas que se reflejaban en el pavimento, plazas enormes y pocas personas alrededor. Me quedé cautivado por el espíritu del lugar. Y no me refiero a lo trascendental, esotérico o misterioso del que tanto se habla. Sino al espíritu de los habitantes y la arquitectura, cada rincón era diferente, un revoltijo de estilos e influencias.⁸

Lo trascendental, esotérico o misterioso. En efecto, Turín está considerada una de las principales "ciudades mágicas" del mundo, como Londres, Praga, Lyon y San Francisco, ciudades que resultan (literalmente) encantadoras incluso para las personas más racionales. Así que no es coincidencia que Argento eligiera tan a menudo Turín como escenario de momentos puntuales (y memorables) de sus películas. Cómo olvidar la Piazza del Comitato di Liberazione Nazionale, su conjunto monumental Il Po y su *hopperiano* (e inexistente en la realidad) Blue Bar, donde Marcus Daly (David

⁸ Citado en Busacca (2020) Italia segreta:
<https://italysegreta.com/torino-on-set-with-dario-argento/>

Citación recomendada:

Sánchez-Navarro, Jordi (2023). «La ciudad terrible. Laberintos urbanos italianos y lo sublime terrorífico», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Ciudad Pánico. Morfologías urbanas del horror*. Barcelona: Hermenaute, 13-40.

Hemmings) presencia el asesinato de la médium Helga Ulmann (Macha Méril) y, más tarde, se encuentra con su amigo ebrio Carlo (Gabriele Lavia). O la conversación entre Marcus y Carlo en la Galleria San Federico. O la Villa Scott, entre otras localizaciones que se han convertido en lugares de peregrinación para aficionados de todo el mundo. Turín y Roma, entremezcladas en una “geografía creadora” –por utilizar el término de Kuleshov–. A diferencia de Venecia o Florencia, trampas mortales que el cine de De la Iglesia, Roeg, Schrader o Scott ha impregnado de un hálito funesto por su propia naturaleza laberíntica o por su efecto en el espíritu, la Roma (“contaminada” de Turín) de Argento es en sí un universo complejo e inabarcable, un territorio ignoto poblado por hermosos monstruos arquitectónicos y urbanísticos que dan cobijo a crímenes sublimes.

REFERENCIAS

BUSACCA, ALESSANDRA (2020). “Torino on set with Dario Argento”, *Italia segreta*: <https://italysegreta.com/torino-on-set-with-dario-argento/>

JARVIS, BRIAN (1998). *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. Pluto Press.

SALA, ÁNGEL y SÁNCHEZ-NAVARRO, JORDI (Coord.) (2020). *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Hermenaute.

SÁNCHEZ-NAVARRO, JORDI y ZILLES, KLAUS (2005). *The Politics of Cultural Connotations in Film Adaptations of Literary Texts The Case of "The Comfort of Strangers"*. I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC), Universitat Pompeu Fabra.

SÁNCHEZ-NAVARRO, JORDI (2020). «Un mundo de pesadilla. Escenarios y paisajes caligaristas más allá de Caligari», en A. Sala y J. Sánchez-Navarro (coords.) *Sombras de Caligari. Cien años de cruces y diálogos con el primer gran clásico del fantástico*. Hermenaute, 99-120.