

Santa sangre, influencias del giallo en la producción íalo-mexicana

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN
*Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad
Xochimilco, México*

RESUMEN / El *giallo* es un género cinematográfico nacido en Italia a finales de la década de los sesenta, vinculado con el suspenso y el terror. Dentro de esta tendencia destacan realizadores como Mario Bava, Dario Argento y Lucio Fulci, entre otros cineastas. Ante todo, el *giallo* es un género que se distingue por poseer una serie de peculiaridades técnicas y narrativas, así como un conjunto de arquetipos distintivos, mismos que lo convirtieron en un importante referente cinematográfico de la época en que nació. En el presente artículo se aborda cómo la influencia del *giallo* se hace presente en México a través de la producción íalo-mexicana ***Santa sangre*** (Alejandro Jodorowsky, 1989), esto a través de la identificación de características estilísticas, técnicas y narrativas compartidas entre este filme y la tendencia italiana.

PALABRAS CLAVE / Santa sangre, Alejandro Jodorowsky, giallo, cine italiano, cine mexicano, géneros cinematográficos.

ABSTRACT / The *giallo* is a cinematographic genre that was born in Italy at the end of the 60's. It is linked to the suspense and the horror. This trend includes directors such as Mario Bava, Dario Argento, and Lucio Fulci. First of all, the *giallo* is a genre that is distinguished by having a series of technical and narrative peculiarities, as well as a set of distinctive archetypes, which made it an important cinematographic referent of the era in which it was born. The present article addresses how the influence of the *giallo* exposes itself in Mexico through the Mexican-Italian production ***Santa sangre*** (Alejandro Jodorowsky, 1989). This through the identification of shared stylistic characteristics between this film, and the Italian trend.

KEYWORDS / Santa sangre, Alejandro Jodorowsky, giallo, Italian Cinema, Mexican Cinema, film genres.

El uso de guantes negros y armas punzocortantes son algunas de las constantes del *giallo*. Fotograma de *El pájaro de las plumas de cristal* (Dario Argento, 1970).



A MANERA DE INTRODUCCIÓN

El *giallo* es un género cinematográfico —también considerado en ocasiones como subgénero del suspenso o del terror— que nació en Italia a finales de los años sesenta. El cineasta Mario Bava es considerado como el fundador de esta tendencia, la cual fue seguida, perfeccionada y trabajada en los años y décadas siguientes por reconocidos cineastas italianos como Dario Argento, Lucio Fulci, Lamberto Bava, entre otros.

Lo que inició como un género o una expresión cinematográfica propiamente italiana fue traspasando las fronteras en las que nació para sembrar su influencia —tanto técnica como estilística y narrativa— en diferentes filmografías de diversas partes del mundo, siendo el caso norteamericano el más relevante. “Durante su apogeo, las películas *giallo* gozaron de una popularidad sustancial no sólo en Europa, sino también en los Estados Unidos, donde, dobladas y recortadas, se presentaban regularmente en auto-cinemas y *grindhouses*” (Olney, 2013, p. 104). De esta manera, esta tendencia italiana terminó impactando fuertemente en este país y se convirtió en un antecedente directo del *slasher*¹.

En el caso mexicano, el filme de Alejandro Jodorowsky, *Santa sangre* (1989) cuenta con numerosos elementos estilísticos característicos de este género italiano, pudiendo hablar de la existencia de un nexo o hilo conductor entre ambas cinematografías. En el

¹El *slasher* es un subgénero cinematográfico del terror que se caracteriza por el uso de armas blancas dentro de la trama. Generalmente, en estos filmes, se cuenta con un grupo de personas —jóvenes en su mayoría— que deberán sobrevivir ante la presencia de un asesino serial, siendo, generalmente, pocos los sobrevivientes.

presente artículo se realizará una identificación de los elementos comunes entre el filme de Jodorowsky y el *giallo*, considerando tanto los aspectos técnicos y narrativos que comparte esta producción ítalo-mexicana con esta vertiente cinematográfica.

Para esto, se procederá a presentar como contexto una breve historia del surgimiento del *giallo* en Italia, destacando sus principales aportes y características, así como las figuras más representativas de esta corriente cinematográfica. Posteriormente, se confrontará directamente el contenido —tanto estilístico como narrativo— del filme *Santa sangre* para señalar e identificar estos puntos de conexión y poder demostrar, así, cómo el *giallo* —o algunos elementos de éste— se encuentran presente en esta producción mexicana.

EL GIALLO, HACIA UNA EXPRESIÓN CINEMATográfica PROPIA

En la actualidad, se considera a la cinematografía italiana como una de las más productivas y reconocidas a nivel internacional, siendo el semillero de grandes cineastas como Federico Fellini, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci o Giuseppe Tornatore; todos ellos, cineastas que se enmarcaron en producciones vinculadas con el neorrealismo o corrientes cinematográficas relacionadas de algún modo con éste.

A diferencia de lo que ocurría en la cinematografía estadounidense o en la británica, dentro de las producciones italianas no se había forjado un cine de género —a excepción de la comedia— pudiendo identificar un predominio dramático proveniente del movimiento neorrealista (Sala, 1998, pp. 35-36).

Sería a finales de la década de los cincuenta cuando comenzaría a desarrollarse el cine fantástico y de terror italiano, siendo ambos, expresiones genéricas bastante peculiares a diferencia de lo presentado en otras filmografías extranjeras que se ciñeron al canon hollywoodense².

²Tal es el caso de lo ocurrido, por ejemplo, en Inglaterra, donde los géneros de ciencia ficción y de terror siguieron los pasos de las producciones estadounidenses en lo que se refiere a la construcción de los géneros. En los años

En palabras de Loris Curci, resulta posible que la “falta de raíces fantásticas de algún modo condicionara y facilitara el nacimiento de un género casi autóctono” (1998, p. 12). El primer filme de terror italiano fue *I vampiri* (Riccardo Freda, 1956), una obra que “es un ejemplo excelente de lo que va a ser una característica del terror o *giallo*: pocos medios, gran sentido del espectáculo y una ausencia casi absoluta de lógica cinematográfica” (Curci, 1998, p. 12). Con respecto a esta idea de “lógica cinematográfica” planteada por Curci, se entiende que este género llega a romper con convenciones clásicas del cine como lo puede ser la misma lógica de que, al filmar, se debe comenzar con planos abiertos para pasar, paulatinamente, a otros más cerrados o, quizás, una fragmentación inusual del cuerpo humano representado. Éstas son algunas de las convenciones o atentados contra la “lógica cinematográfica” que abundan en la tendencia italiana.

Tras este filme que fungió como primer impulso para encaminar a las producciones italianas hacia géneros y campos antes no explorados, comenzaron a presentarse diferentes experimentos cinematográficos, donde destacan el *spaghetti western* y el *giallo*. Las temáticas del cine italiano adquirieron direcciones muy diversas a lo acostumbrado.

Cuando Argento (uno de los principales exponentes del *giallo*) está preparando su primer trabajo como director, Sergio Leone ya había dado una sacudida al género *western* con su *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968), disertación cínica, aunque muy poética, sobre los lugares comunes del mito americano. Umberto Lenzi realiza *Orgasmo* (1968), una provocación partiendo ya del propio título (...) El medio está en efervescencia y hay muchas ganas de transgredir las leyes del negocio dictadas por Hollywood (Curci, 1998, p. 16).

50 se produjo un auge de estos filmes bajo el sello de los estudios Hammer, los cuales recuperaron a los personajes clásicos del terror estadounidense —provenientes de los estudios Universal—, así como los esquemas similares en lo que se refiere a la narrativa y recursos genéricos, aunque fue evidente un aumento en el nivel de violencia y sexualidad presentados en estas cintas (Muir, 2013).

En lo concerniente directamente al *giallo*, el nombre de este género cinematográfico se deriva de una colección de libros de bolsillo con temática policial cuya portada era de color amarillo —*giallo* significa “amarillo” en italiano. Muchas de las producciones filmicas enmarcadas dentro de este género tuvieron, inicialmente, como base para su argumento el contenido de estas novelas editadas por Mondadori (Olney, 2013, p. 106)³.

Este género quedaría inaugurado, formalmente, por el filme ***La muchacha que sabía demasiado*** (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963), dirigido y escrito por Mario Bava, quien anteriormente había participado en varios filmes de carácter cómico y algunos *péplums*⁴. Se trata de una producción que

³Cabe señalar que el *giallo* es un género que, realmente, ha sido poco abordado (de manera directa) desde el campo académico. Entre los principales textos en español que abordan este cine destacan la obra editada por Antonio José Navarro, *El giallo italiano: la oscuridad y la sangre* (2001) y el libro editado por Loris Curci (entre otros), *Cine fantástico y de terror italiano: del giallo al gore* (1998).

⁴Se conoce como *péplums* a los filmes en donde se lleva a cabo una recreación de carácter histórico de la antigua Roma. También son conocidos como filmes de sandalias.

fungiría de incentivo para comenzar una nueva ola de producciones que cambiarían por completo la producción de *thrillers* italianos (Curci, 1998, p. 14).

El hilo iniciado por Bava sería continuado por varios cineastas italianos, siendo Dario Argento, Lucio Fulci y Lamberto Bava —el hijo de éste— algunos de los principales impulsores del *giallo*. Es en Argento en quien recae gran parte del desarrollo y perfeccionamiento de este género cinematográfico. Con ***El pájaro de las plumas de cristal*** (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), el género naciente comenzaría a hacerse notar dentro y fuera de Italia como una nueva tendencia que adquiriría gran fuerza (Curci, 1998, p. 11).

Las obras posteriores de Argento terminarían de constituir lo que puede ser considerado como el manifiesto del *giallo*. Con ***El gato de las nueve colas*** (*Il gatto a nove code*, 1970) y ***Cuatro moscas sobre terciopelo gris*** (*4 mosche di velluto grigio*, 1971) se completaría la trilogía con títulos zoofílicos de este realizador romano, filmes que tienen como misión establecer los cánones del género (Curci, 1998, p. 20; Sala, 1998, p. 57).



Gianna Maria Canale en ***I vampiri*** (1957) de Riccardo Freda.



David Hemmings encarna a un pianista que se convierte en detective amateur en **Rojo oscuro** (Dario Argento, 1975).

El *giallo* alcanzaría su máxima expresión con el filme **Rojo oscuro** (*Profondo rosso*, Dario Argento, 1975), convirtiéndose en la producción perteneciente a este género que alcanzó mayor éxito en el resto del mundo y que serviría de inspiración para realizadores norteamericanos como John Carpenter y Brian De Palma, entre otros (Curci, 1998, p. 20). Gracias al papel que ocupó Argento en el desarrollo de la vertiente italiana, Ángel Sala señala que “el *giallo* como género ha tenido una vida paralela a la evolución de Argento como cineasta” (1998, p. 59). Por lo tanto, podría asegurarse que la década de auge y de las mejores producciones enmarcadas en esta tendencia es la de los setenta.

La vigencia del *giallo* fue muy corta, en gran medida esto se debe a la sobreexplotación del género, conduciendo a la caída en sitios comunes y situaciones monótonas y repetitivas. “Directores menos acostumbrados a la temática se acercan al género con el no muy noble arte del reciclaje” (Curci, 1998, p. 17). Las técnicas y peculiaridades que Bava y Argento brindaron al *giallo* se convirtieron en el manual de instrucciones a seguir para quienes incursionaran en el género, dando pie a una verdadera ola de explotación que condujo a la pérdida

de popularidad entre los espectadores y entre los mismos productores.

Loris Curci marca la década de los años noventa como la extinción definitiva del *giallo* tras varios años de una continua decadencia y agonía (1998, p. 24). Sin embargo, se trata de un género que dejó una amplia huella en la historia del cine, no solo en Italia, sino en otras grandes potencias cinematográficas. “El *giallo* marcó un hito en el cine de género, así por ejemplo encontramos el desarrollo del *slasher* americano tras el *boom* que cosechó el género italiano la década anterior” (Melcón Benítez, 2016, p. 1).

En cierto modo, el *slasher*, descendiente del *giallo*, contribuyó a la desaparición de su progenitor imponiéndose en la agenda cinematográfica de los ochenta:

A finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta, surge un nuevo modo de montar el esqueleto en los filmes del género. Siguiendo la estela de **Halloween** (John Carpenter, 1978) o **Viernes 13** (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980), la década de los ochenta se llena de producciones con explotación directa en videoclub o películas que se convierten en éxitos de taquilla. Con la aparición de este género, la explo-

tación italiana comenzó a perder fuerza a favor de las nuevas y viscerales historias que llegaban desde el continente americano. ... (Sin embargo, la extinción del *giallo* llegaría con la renovación del) cine de terror americano a principios de la década de los noventa (...) (A diferencia del *giallo*), el *slasher* va dirigido al público joven y/o adolescente. ... Los personajes no alcanzan una definición ni profundidad suficiente, el asesino siempre oculta su identidad bajo un disfraz llamativo que se convierte en su distintivo (Melcón Benítez, 2016, pp. 40-41).

En la actualidad, varias obras del *giallo* se han convertido en piezas de culto cinematográfico aclamando, ante todo, el perfeccionismo visual que caracteriza a estas producciones. En cierto modo, se podría considerar que se trata de un género que “no ha encontrado la vía adecuada para su refundación” (Sala, 1998, p. 59-60), permaneciendo como una expresión del pasado.

Tras este breve recorrido por el nacimiento, desarrollo y extinción del *giallo*, es preciso presentar cuáles son sus principales características estéticas y narrativas. Para esto se tomarán en cuenta tres grandes bloques distintivos del género: 1) elementos visuales, 2) construcción de la narración o de la diégesis (focalización) y 3) arquetipos propios del *giallo* o puntos de fijación⁵.

Dentro de los elementos visuales, destaca el papel que juega la cámara, sus estrategias y sus respectivos movimientos. En cierto modo, pareciera que “la cámara nos sumerge en el terrorífico escenario del crimen de forma macabra y muy visual” (Melcón Benítez, 2016, p. 8). La representación de asesinatos explícitos son una constante en los filmes pertenecientes al *giallo*, llegando a formar parte de lo que se conoce como *gore* debido a la abundancia de sangre y de violencia física. El mismo Ignacio Melcón Benítez señala que el este género se distingue por su “alta expresividad dramática a través de la violencia no censurada” (2016, p. 9).

⁵Se considera “punto de fijación” a un “problema o fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series filmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción” (Sorlin, 1985, p. 196).

Asimismo, otro de las características o puntos diferenciadores del *giallo* es la presencia de la cámara subjetiva. Los crímenes y asesinatos que comete el antagonista son presentados al espectador a través de este recurso técnico. El asesino permanece invisible durante gran parte del metraje, ocultando su identidad y haciéndose presente a través de una súbita aparición del plano subjetivo. En cierto modo, los ojos del antagonista se convierten en los del espectador.

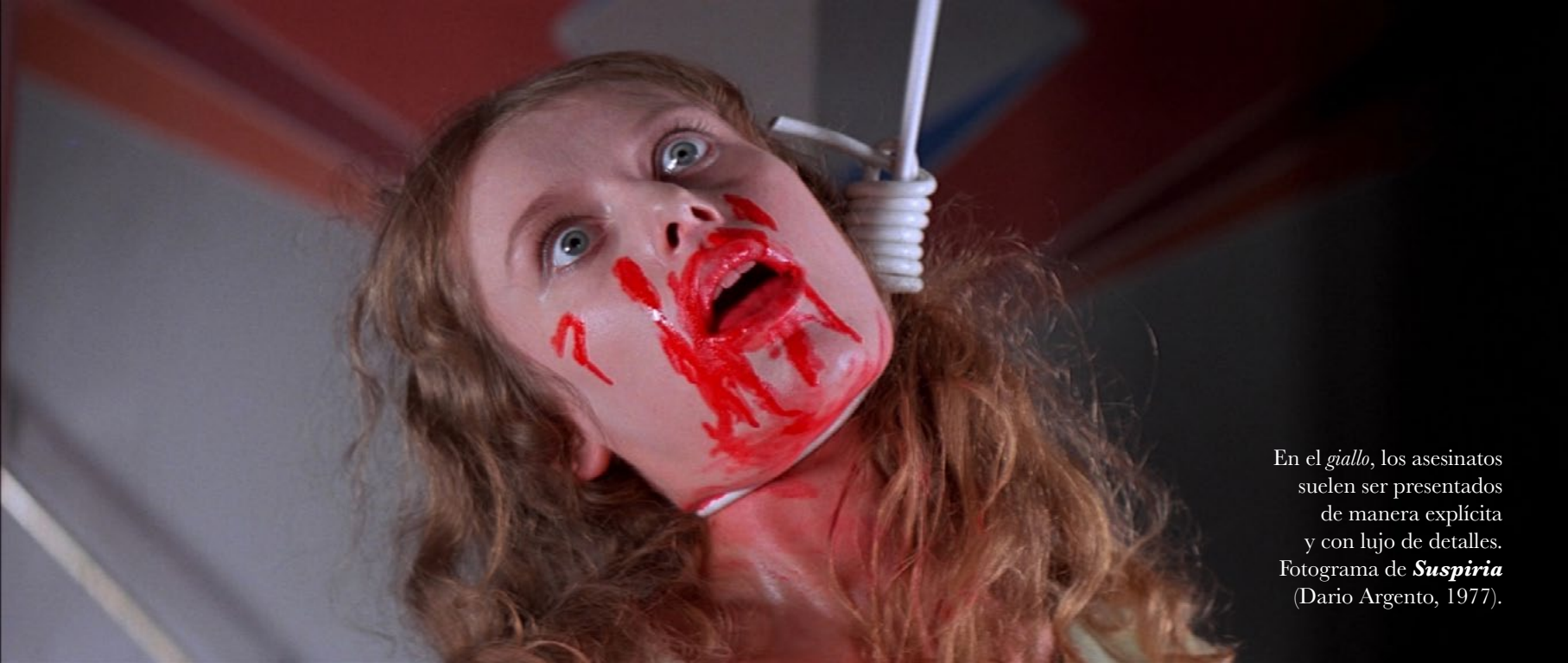
Aunado a este detalle, en el *giallo* es frecuente el uso de un *zoom* excesivo, así como la presencia de numerosos *travellings* y planos-secuencia. Otro aspecto relevante es la paleta de colores utilizada por los cineastas enmarcados en este movimiento. Ésta se distingue por el uso de colores brillantes y llamativos hasta el grado de poder ser considerados como irreales u oníricos (predominan los rojos, azules y verdes).

Pasando al ámbito narrativo, la focalización presente en las películas *giallo* corresponde a la del tipo interna; es decir, el espectador, igual que el protagonista —o protagonistas— desconoce la identidad del asesino y, en cierto modo, lo acompaña en la trayectoria para llegar a la verdad y al desenmascaramiento del antagonista del filme.

Por otra parte, se puede identificar como una constante de los filmes *giallo* la existencia o el predominio de una única trama o hilo narrativo, toda la acción se centra en el protagonista y en la investigación que tiene lugar para descubrir la identidad del asesino⁶. “Apenas hay tramas secundarias de romance, el amor está muy poco marcado. En su lugar aparece el deseo y la obsesión” (Melcón Benítez, 2016, p. 9).

Finalmente, para que una película pueda ser considerada como una obra perteneciente al *giallo*, es necesario contar con la presencia de varios requisitos o “elementos clave, como son la existencia de personajes tocados por extrañas locuras y/o obsesiones, psicópatas traumatizados por recuerdos de

⁶Bajo la estructura narrativa característica de la novela detectivesca del *whodunit*, en donde el lector, el espectador en el cine, “acompañan” al personaje o personajes principales del relato en la travesía que los llevará a resolver un crimen y averiguar quién es el culpable de éste, pudiendo llegar a dudar a lo largo del proceso (Leitch, 2002, pp. 1-17).



En el *giallo*, los asesinatos suelen ser presentados de manera explícita y con lujo de detalles. Fotograma de *Suspìria* (Dario Argento, 1977).

infancia, perversos e incluso ambiciosos personajes que traman sangrientas redes de exterminio sobre los demás” (Sala, 1998, p. 55). Estos elementos clave terminarán convirtiéndose en los arquetipos o en los puntos de fijación que distinguen a una obra cinematográfica de este tipo.

Así como en otros géneros cinematográficos se esboza todo un esquema en torno a cómo debe ser la caracterización y el actuar de un personaje —ocurriendo esto con la *femme fatale* en el cine negro, por ejemplo—, en el *giallo*, Mario Bava y Dario Argento se encargaron de dejar sentadas las bases de cómo debía ser construido el personaje del antagonista. De acuerdo a lo mencionado en el párrafo anterior, es frecuente que éste se encuentre afectado por algún trauma de la infancia u otra situación que remita a su pasado lejano. El actuar del asesino, en cierto modo, cuenta con un fundamento psicológico.

Por otra parte, el asesino siempre ocultará su identidad a los demás personajes y al espectador mismo —utilizando la cámara subjetiva como estrategia narrativa—, se ocultará entre las sombras, ataviado con ropas que oculten su identidad exponiendo, únicamente, unos característicos guantes negros que evitarán la presencia de huellas dactilares en la escena del crimen. Asimismo, el asesino se encuentra obligado a utilizar un arma blanca o algún utensilio para estrangular como lo pueden ser cuerdas o medias de mujer. No figuran

en la mayoría de los filmes el uso de armas de fuego por parte del antagonista.

En lo que se refiere a la contraparte, el papel del héroe es ocupado en la mayoría de los casos por civiles que, de alguna manera, se ven involucrados con el primer crimen cometido por el asesino, e intentan averiguar, por su cuenta, la identidad de éste. Además, en la mayoría de los casos, el motivo de los crímenes se encuentra íntimamente vinculados con ellos, siendo éstos el último objetivo del antagonista.

El llamado a la acción del civil protagonista se debe, en la mayoría de los casos, por la presentación de los representantes de la ley como agentes ineptos e incapaces de solucionar los casos. “Los cuerpos de la ley y el orden son vistos a través de la lente del escepticismo y la crítica. La policía actúa con dureza, con excesiva rigidez y con incommensurables trabas burocráticas” (Melcón Benítez, 2016, p. 9).

La construcción de la escenografía o la selección de las locaciones también es un elemento característico y distintivo del *giallo*. De manera similar al cine negro, se representa a las ciudades como estructuras vacías, oscuras, alumbradas por tenues luces y, sobre todo, vacías y habitadas únicamente por los personajes involucrados en la trama, transmitiendo cierto sentimiento de vulnerabilidad. Melcón Benítez señala que los filmes tienen lugar, en su mayoría, en “ciudades italianas,

normalmente en reductos casi suburbanos o periféricos, calles oscuras y estrechas, edificios antiguos en estado deplorable. En estos espacios, la muerte se manifiesta durante la madrugada” (2016, p. 9).

Finalmente, resulta importante mencionar como elemento importante de los filmes *giallo*, la presencia de muñecas, juguetes infantiles o maniqués como símbolos de inestabilidad o como conexiones que remontan al pasado o a la infancia traumática de los antagonistas.

Como conclusión de este primer apartado, podría decirse que el *giallo* fue un género cinematográfico que logró marcar una escisión y un cambio dentro de la cinematografía italiana. Distinguiéndose de otras tendencias internacionales, como señala Riccardo Freda, por haber planteado un horror sutil o psicológico que demuestra que no es necesaria la presencia de seres fantásticos para causar terror, sino que éste puede nacer de lo simple y de lo cotidiano. “El monstruo más aterrador es el vecino que degüella a su esposa” (Bruschini, 1996, p. 15).

SANTA SANGRE, UN FILME ATÍPICO DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA

A finales de la década de los ochenta el cine mexicano se encontraba ampliamente polarizado y se enfrentaba a una crisis considerable que amenazaba con la posible extinción de la industria filmica mexicana. Para Leonardo García Tsao, esta situación:

tocó fondo durante los 80, tras el desastre significado por la administración de José López Portillo —quien confió a su hermana Margarita la anulación sistemática de la industria, muy bien representada por la destrucción física de la Cineteca original—, aunado a la indiferencia del gobierno de Miguel de la Madrid. El cine mexicano de calidad se volvió, entonces, una especie enrarecida en un panorama dominado por el producto más ignominioso de la iniciativa privada; calculado para exprimirle ganancias a la vulgaridad y la estulticia mediante la menor inversión posible (2006, p. 9).

Por una parte el Estado mexicano apoyaba el desarrollo del denominado cine de ficheras —término que nació con la película *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1975)— y terminó derivando en un bloque filmográfico conocido como “sexicomedia”. Se trata de una tendencia que dominaba la escena en la época y que se inició como:

un cine comercial y privado de bajo presupuesto, de locaciones en cabarets reales (fotografía directa) y de manufactura rápida para su venta, pues las producciones son al vapor para su pronta realización y salida al mercado, sin los cuidados artísticos de la puesta en escena y factura de los filmes, pues lo que más importaba era la eficaz recepción de la película a través de cuerpos de mujeres bellas, desnudas y semidesnudas, albuces y una cultura popular que veía su ascenso y radiografía en los filmes de ficheras, con albuces y las también llamadas encueratrices (Cabañas, 2016, p. 315).

En contraparte, durante esta década, poco a poco fue surgiendo el cine independiente mexicano con directores como Jaime Humberto Hermosillo, Gabriel Retes, Ariel Zúñiga, entre otros, siendo varios de ellos egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, quienes, en cierto modo, fueron los encargados de mantener viva la cinematografía de calidad en México (“Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo”, 2014). Como bien lo menciona Alejandro Pelayo, “justo en medio de este negro panorama resurgió el cine independiente, que instrumentó una nueva etapa del sistema de producción en cooperativa, un mecanismo especial para épocas de crisis” (2012, p. 73). Directores como Juan Antonio de la Riva, Alberto Cortés, María Novaro, Raúl Bustersos, Busi Cortés y el mismo Alejandro Pelayo se enmarcaron en la denominada *generación de la crisis*, una generación de cineastas independientes que apostaron:

por proyectos muy personales que encontraron eco en productores, técnicos y actores entusiastas que apoyaron, desde la marginalidad y el cine no industrial, arriesgadas historias filmicas de un país en difícil trance e inanición cultural, con viejas

salas de cine que se caían en pedazos, un público sin interés alguno en el cine nacional, fascinado ante la *modernidad* tecnológica representada por los formatos caseros *betamax* y VHS, sin faltar una producción privada de cine mexicano que alcanzaba cuotas cada vez más bajas y deprimentes (Aviña, 2012, p. 17).

Asimismo, durante los ochenta ciertos temas comenzaron a formar parte de la agenda mexicana, como lo fueron el narcotráfico y la migración hacia los Estados Unidos, comenzaron a hacerse presentes en el cine y en otras manifestaciones culturales. En el caso del narcotráfico, destacan películas como *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1983) y *El secuestro de Camarena* (Alfredo B. Crevenna, 1985). En cuanto a la migración, se “revivió el tema de los braceros que igualmente invadió al cine y a la música. Las protagonistas femeninas, desde Lucía Méndez hasta la *India* María, parecieron gustar también del tema” (Pérez Montfort, 2015b, p. 266), lo que se aprecia en cintas como *La ilegal* (Arturo Ripstein, 1979) y *Ni de aquí ni de allá* (María Elena Velasco, 1988).

De manera más concisa en lo que respecta al cine de terror y de suspenso mexicano, las principales producciones pertenecientes a estos géneros fueron estrenadas entre las décadas de los sesenta y ochenta. En cuanto al terror, destacan *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984), las cuatro dirigidas por Carlos Enrique Taboada. Se trata de producciones que reflejan el estilo peculiar y particular del director en torno al manejo del género —llegando a ser considerado por algunos como terror gótico— mediante la recuperación de las características esenciales de éste y que, a la vez, destacan el talento del cineasta para crear obras de calidad con un presupuesto limitado o reducido.

Por otra parte, resulta importante mencionar los filmes *Cementerio del terror* (Rubén Galindo Jr., 1985), *Vacaciones de terror* (René Cardona III, 1988) y *Ladrones de tumbas* (Rubén Galindo Jr., 1989); todas ellas producciones de bajo presupuesto que buscaban hacer eco en México de

la tradición *slasher* que se encontraba en auge en los Estados Unidos desde inicios de la década.

En el ámbito del suspenso destacan los numerosos filmes protagonizados por Santo, El Enmascarado de Plata, que siguen, la mayoría de ellos, la estructura característica de las novelas policiacas del *whodunit*. Asimismo, resulta importante destacar la cinta *Terror y encajes negros* de Luis Alcoriza (1985) como un exponente importante del suspenso y del *thriller* mexicano.

Es en este contexto cinematográfico mexicano en donde nace la cinta *Santa sangre* del realizador chileno Alejandro Jodorowsky, quien desde los años setenta había tenido una importante presencia en el teatro mexicano⁷ con expresiones oscilantes entre la contracultura, el intelectualismo y una mordaz crítica a la sociedad (Pérez Montfort, 2015a, pp. 231-232).

De manera anterior, Jodorowsky había dirigido en México los filmes *Fando y Lis* (1968), *El topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973)⁸; obras que se distinguen por apartarse por completo de la convencionalidad cinematográfica mexicana imperante en la época y por ser propuestas con una profunda inclinación hacia lo transgresor. Después de dirigir la película francesa *Tusk* (1980), el chileno regresa a México para filmar la coproducción ítalo-mexicana *Santa sangre*, misma que se estrenará en 1989⁹.

La idea original del filme proviene directamente de Jodorowsky; sin embargo, intervinieron otras dos personas en el proceso de la adaptación y de la creación del guion. El primero de estos individuos es Roberto Leoni, un guionista italiano que ha participado en diversas producciones y

⁷Jodorowsky es reconocido por haber creado el movimiento artístico conocido como *Pánico* que buscaba hacer llegar algunos elementos del surrealismo al teatro, al cine y a otras manifestaciones artísticas.

⁸Una coproducción México-Estados Unidos.

⁹Existen varios textos que estudian el peculiar estilo y la filmografía de Alejandro Jodorowsky. Entre ellos figuran *Zoom, Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky* (2009) de Andrea Chignoli y el libro *Alejandro Jodorowsky* (2012) de Diego Moldes.

adaptaciones. El segundo, es Claudio Argento, hermano del reconocido director de *giallo* con quien colaboró en numerosos filmes a manera de productor¹⁰. En el caso de ***Santa sangre***, Claudio Argento fungió tanto como guionista como productor. La intervención del hermano del célebre director italiano permite entender, en cierto modo, la presencia de numerosos elementos estilísticos y narrativos del *giallo* en esta producción.

En lo referente al elenco, figuran actores de diferentes nacionalidades. Por un lado participan los hijos de Alejandro Jodorowsky, interpretando al protagonista del filme — Fénix— en diferentes momentos de su vida, Axel y Adán Jodorowsky. La actriz mexicana Blanca Guerra ocupa el papel de la madre del protagonista y el actor estadounidense Guy Stockwell el del padre. Asimismo, destaca la presencia de la vedette y actriz argentina Thelma Tixou haciendo el papel de la mujer tatuada. Como se puede apreciar, en ***Santa sangre*** —tanto en el elenco como en los miembros de la producción— se conformó un equipo internacional.

Pasando directamente al contenido de ***Santa sangre***, este filme se encuentra dividido en dos grandes bloques. El primero de ellos se centra en la infancia de Fénix (Adán Jodorowsky), el hijo de dos artistas circenses. Sin embargo, conforme transcurren los minutos, el espectador va dándose cuenta de la severa problemática que se presenta en el “Circo del gringo” (nombre que recibe). Orgo (Guy Stockwell), el padre del protagonista es un hombre alcohólico, infiel, mujeriego y tiene un número en el espectáculo dedicado al hipnotismo y al lanzamiento de cuchillos. Por otra parte se encuentra Concha (Blanca Guerra), la madre de Fénix. Se trata de una mujer que es trapecionista y, paralelamente, forma parte de una comunidad religiosa que adora a Santa Lirio, una joven mujer que murió martirizada y violada por dos hombres que le cortaron ambos brazos.

¹⁰Cabe señalar que en vísperas de la producción de ***Santa sangre*** se dio una ruptura entre Dario y Claudio Argento, lo que podría explicar la presencia del segundo en México colaborando con Jodorowsky.

La vida de la familia de Fénix y de los miembros del circo cambiará drásticamente después de que Concha descubra la infidelidad de su esposo con la mujer tatuada (Thelma Tixou). Tras una violenta discusión, Orgo corta los brazos de su esposa a semejanza de Santa Lirio y termina suicidándose con uno de sus cuchillos. Todo esto ocurre frente a un impotente Fénix. La mujer tatuada huye junto con Alma (Faviola Elenka Tapia), una amiga sordomuda de la infancia del protagonista.

La segunda parte de ***Santa sangre*** tiene lugar varios años después. Fénix (Axel Jodorowsky) se encuentra recluido en un hospital psiquiátrico donde fue internado como consecuencia del trauma de su infancia. En una excursión con otros pacientes, el protagonista se encuentra con la mujer tatuada, quien parece dedicarse ahora a la prostitución. Después de este fugaz encuentro se presenta en Fénix un despertar del letargo en el que se encontraba.

Al día siguiente, Fénix escucha a su madre que lo llama desde el exterior del hospital psiquiátrico. El protagonista logra escapar y reunirse con Concha. Durante la noche, Alma (Sabrina Dennison) —la antigua amiga sordomuda del personaje principal— escapa de la casa de la mujer tatuada, debido a que ésta quería prostituirla. En la madrugada, una extraña persona irrumpe en la casa de la mujer tatuada y la asesina utilizando un cuchillo. Alma regresa en la mañana y se encuentra con el cadáver.

El tiempo pasa y Fénix debuta en el teatro de burlesque con un espectáculo en conjunto con su madre, donde él le “presta” sus manos a Concha mientras ella recita algunas composiciones o breves relatos poéticos. No obstante, la influencia de Concha va creciendo peligrosamente en su hijo, obligándolo —a través del control que ejerce sobre sus brazos— a asesinar a toda mujer cerca de él, entendiéndose, así, que él fue el culpable de la muerte de la mujer tatuada.

Alma logra reunirse con Fénix después de cierto tiempo y descubre que su antiguo compañero de la infancia vive atormentado por el recuerdo de su madre. Concha intenta

convencer a su hijo de que acabe con la vida de la sordomuda, pero éste logra hacerle frente y termina liberándose de su yugo y poniendo fin al control que ejercía sobre él.

En los últimos minutos del filme se revela que Concha murió el día en que fue atacada por Orgo en el circo. Por lo tanto, Fénix ha sido víctima de alucinaciones y de alteraciones mentales que tienen como base la cruda experiencia a la que fue sometido durante su infancia. ***Santa sangre*** concluye con una imagen del protagonista alzando sus brazos y sonriendo por haberlos recuperado librándose de todo aquello que lo oprimía.

Para finalizar este apartado, resulta importante abordar cómo fue recibida ***Santa sangre*** al momento de su estreno. A pesar de que el filme fue terminado en 1989, su estreno se presentó hasta 1990 en vísperas del décimo Foro Internacional de la Cineteca Nacional (Leal, 1991). La presentación de la obra de Jodorowsky —debido a su crudeza— trajo consigo diversas controversias y dificultades que se manifestaron al momento de su estreno: “Ante el temor de que la proyección de ***Santa sangre*** provoque trifulcas durante su presentación, (...) las autoridades de Cinematografía adoptarán las medidas pertinentes de seguridad” (“Jodorowsky: ave de las tempestades”, 1990).

Santa Sangre recibió comentarios diversos. En algunos casos se le identificó como la historia más accesible que el cineasta chileno había llevado a la gran pantalla, se le reconoció la presencia de numerosos momentos poéticos, así como la presencia de varias referencias cinematográficas, teatrales y literarias (Carro, 1990).

Asimismo, el contraste entre el filme de Jodorowsky y otras producciones cinematográficas mexicanas se hizo evidente, destacando lo variable y fuera de lo convencional que era esta producción ítalo-mexicana. Se llegó a considerar esta obra como un “filme insólito, ardiente y bohemio, insoportable y admirable, desagradable y atractivo” (Muñoz, 1990) y también como “un *performance* que lapida a la armonía, que harta, que hostiga visceralmente a los sentidos del espectador” (Lara, 1991).

Sin embargo, el filme también llegó a decepcionar a varios espectadores, sobre todo durante su presentación en la V Muestra de Cine Mexicano en la ciudad de Guadalajara en donde varios grupos de personas abandonaron la sala durante la proyección (“Jodorowsky y su Santa Sangre”, 1990). En contraparte, ***Santa sangre*** fue la película ganadora del Gran Premio de Cine Fantástico de París y del Primer Premio del Festival de Madrid. Asimismo, formó parte de la selección oficial a presentarse durante el Festival de Cannes (Návar, 1991).

SANTA SANGRE, EL GIALLO EN EL CINE MEXICANO

En este último bloque se confrontarán, directamente, los elementos característicos y estilísticos del *giallo* presentados en el primer apartado con lo representado en el filme ***Santa sangre***, con el objetivo de demostrar la presencia de este género cinematográfico en esta producción ítalo-mexicana. Para esto, se recuperarán las tres categorías mencionadas con anterioridad: 1) los elementos visuales, 2) la narración y 3) los arquetipos o puntos de fijación propios del *giallo*.

En el filme de Jodorowsky, los cinco asesinatos que se presentan son explícitos a la usanza del *giallo*; es decir, no se presentan cortes o elipsis de contenido, sino que se presentan estos actos en la cámara llegando a algunos puntos propios del *gore*, tal y como ocurre en la tendencia italiana.

Del mismo modo, la cámara subjetiva se encuentra presente en ***Santa sangre*** de manera fiel a la tradición italiana. Ésta figura en dos momentos concretos. El primero de ellos tiene lugar en las primeras escenas en donde, a través de los ojos de un halcón, se lleva al espectador al que será el escenario de la primera parte del filme: el “Circo del gringo”. De manera similar, el cineasta romano Dario Argento presenta en su película ***Ópera*** (1987) una escena similar en donde la cámara se ubica desde la perspectiva de un cuervo que vuela dentro de un teatro.



Concha (Blanca Guerra) ordena a su hijo asesinar a varias mujeres. Fotograma de *Santa sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989).

El segundo momento tiene lugar durante el tercer asesinato del filme —correspondiente al de la mujer tatuada—, en donde se apela, nuevamente, a los cánones del *giallo* posicionando la cámara desde la perspectiva del asesino (cámara subjetiva) que se aproxima a su víctima mediante un largo *travelling*. En este caso, la escena se asemeja por completo a lo acostumbrado por Dario Argento y el mismo Mario Bava en gran parte de sus filmes enmarcados en este subgénero.

Relacionado estrechamente con esto último, en *Santa sangre* se presenta cierto rompimiento con la idea del *giallo* que establece que el asesino debe permanecer en el completo anonimato a lo largo del filme, revelándose —comúnmente— su identidad hasta los últimos momentos del metraje del filme. En el caso del filme de Jodorowsky esto se aprecia únicamente en la escena referida en el párrafo anterior, en donde se hace uso de la cámara subjetiva para ocultar la identidad del asesino. No obstante, unos cuantos minutos después se revelará que Fénix, siguiendo las órdenes de Concha, es el culpable de la muerte de la mujer tatuada. Es factible que se haya desechado la idea de mantener en el anonimato la identidad del asesino buscando, en su lugar, facilitar el entendimiento de lo que estaba ocurriendo con el protagonista y la influencia de su madre.

El uso de *zooms* excesivos también se encuentran presentes en *Santa sangre*, sobre todo en las escenas de los asesinatos; no obstante, su uso es bastante más moderado que lo

presentado en varios filmes del *giallo*. Incluso, como contraste, podría hablarse de una predilección hacia tomas bastante abiertas —planos generales en su mayoría— en donde el escenario y el entorno ocupan un papel relevante.

Por otra parte, es posible encontrar una gran influencia de los colores predilectos por el *giallo* —sobre todo con influencia de Dario Argento— dentro de la producción ítalo-mexicana. Los rojos y azules irreales e incluso oníricos hacen acto de presencia en diferentes momentos del filme, sumiendo a los diferentes personajes en un mundo extraño que podría asemejar a una pesadilla.

En síntesis, podría concluirse que en aspecto visual, el filme de Jodorowsky se enmarca en muchos elementos y características del *giallo*. Esto hasta el punto de poder hallar numerosas similitudes, en concreto, con la obra cinematográfica de Dario Argento, situación que, posiblemente, se deba a la intervención de Claudio Argento en el equipo de producción.

En el ámbito narrativo, en *Santa sangre*, resulta evidente un manejo similar a la tradición del *giallo* en lo referente a la focalización del tipo interna. En todo momento, el espectador y Fénix comparten la misma perspectiva de los hechos que son representados en el filme. Como máximo exponente de esta tipología de focalización, durante el final del largometraje, la verdad es revelada —de manera simultánea— para el protagonista y el espectador, dándose cuenta ambos de qué

había ocurrido realmente con Concha y entendiendo, así, lo que ocurría con Fénix.

Anteriormente, se había mencionado que las películas enmarcadas bajo el género del *giallo* se distinguían por presentar una única línea narrativa que se centraba en el protagonista y en la debida resolución del misterio y en el descubrimiento de la identidad del asesino. En ***Santa sangre*** se respetan, en cierto modo, estos puntos. La trama principal es la correspondiente a Fénix y a su lucha por liberarse del control de su madre. Muy por debajo es posible identificar una línea narrativa secundaria y poco desarrollada que se centra en los personajes de la mujer tatuada y de Alma.

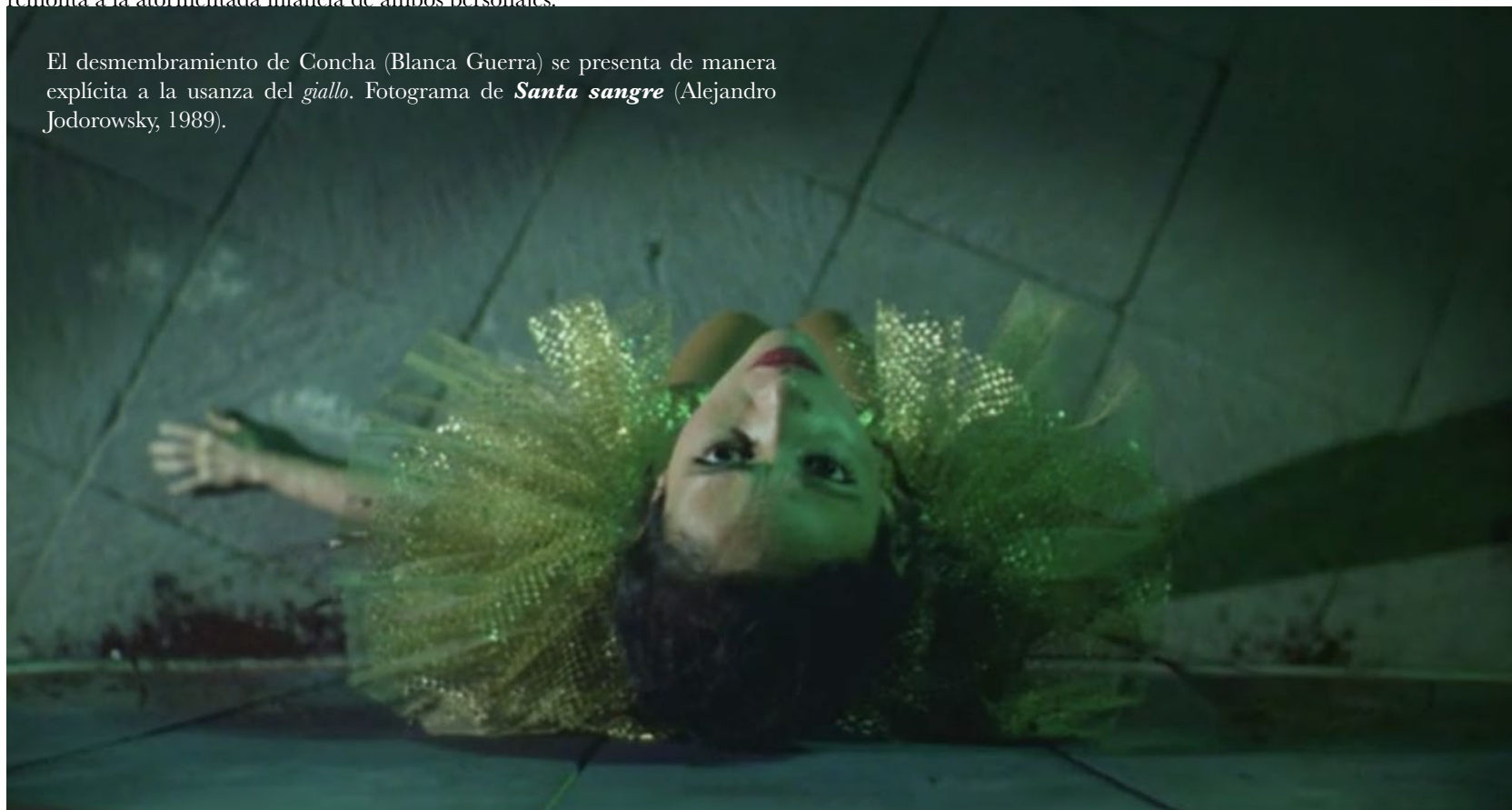
Por otra parte, en el largometraje de Jodorowsky no se desarrollan tramas o líneas narrativas de carácter romántico, sino que todo llega a centrarse en la relación entre Fénix y su madre¹¹. Resulta importante señalar que en ***Santa sangre*** también se encuentra en desuso la narración del *whodunit*, esto debido al hecho de que la identidad del asesino se revela

con prontitud al espectador y a que no está teniendo lugar una investigación de carácter policiaca dentro de la diégesis. En lo referente a la recuperación de arquetipos y puntos de fijación propios del *giallo*, se identifican numerosas similitudes y conexiones entre ***Santa sangre*** y las producciones italianas de este género. Uno de los primeros aspectos en los que es posible construir estos nexos o puentes gira en torno a la construcción del antagonista o del asesino. En este caso, este papel se encuentra interpretado por el protagonista del filme, Fénix, quien fue víctima de un trauma infantil que desarrolló en él ciertas afecciones psicológicas que lo llevaron a cometer los crímenes representados en esta producción.

En este mismo punto, se presenta una variación importante del esquema presentado en gran parte de los *giallo*. En estas producciones, el pasado traumático de los asesinos es, generalmente, resumido en someros diálogos o escenas que ocupan un papel casi insignificante dentro del metraje de las cintas. En contraparte, en ***Santa sangre*** se dedica más de una tercera parte de la duración del largometraje para

¹¹Es importante aclarar que existe un fuerte vínculo entre Fénix y el personaje de Alma; sin embargo, éste no puede ser considerado, propiamente, un romance. En su lugar, podría hablarse de una profunda amistad que se remonta a la atormentada infancia de ambos personajes.

El desmembramiento de Concha (Blanca Guerra) se presenta de manera explícita a la usanza del *giallo*. Fotograma de ***Santa sangre*** (Alejandro Jodorowsky, 1989).



explicar el pasado del asesino/psicópata en que se ha convertido Fénix¹² tras presenciar la nociva relación entre Concha y Orgo, así como la muerte de ambos personajes.

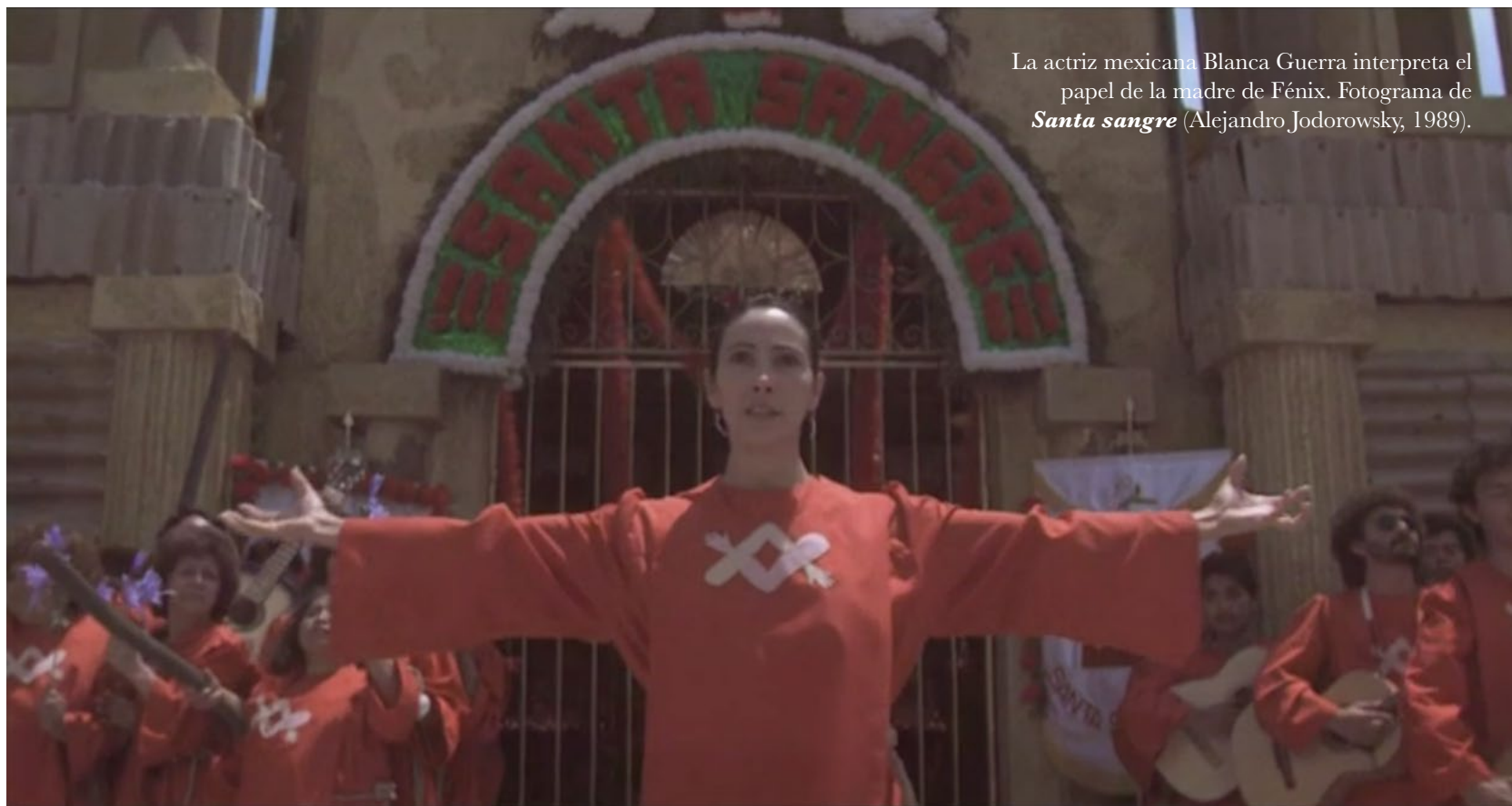
El estereotipo físico-visual del asesino también es alterado dentro del filme de Jodorowsky con fines narrativos. Anteriormente, se había hecho mención de que los antagonistas de los *giallo* —sobre todo los de Argento— se distinguían por la representación de los asesinos como figuras con vestimentas oscuras y que portaban guantes negros. En el caso de Fénix, este personaje rompe por completo con el esquema italiano. Durante la escena del asesinato de la mujer tatuada —en donde se respetan los principios del *giallo* para la representación de las muertes—, Fénix no porta la indumentaria característica; en su lugar, en varios momentos llegan a verse dentro del cuadro unas manos masculinas adornadas con uñas postizas con esmalte rojo. Podría entenderse que se dio prioridad

¹²La presentación de todo este contexto sirve para sentar las bases de la compleja relación entre Fénix y su madre, una relación que podría ser vista desde una perspectiva psicoanalítica.

a la representación de este elemento que juega como un elemento identificativo dentro de la trama —incluso como un *leitmotiv* visual— que vincula este elemento, directamente, con el personaje de Concha y el control que ejerce sobre Fénix.

Otro elemento característico de los asesinos del *giallo* es el uso de artefactos punzocortantes como armas. En *Santa sangre* se cumple con este elemento canónico mediante la utilización de cuchillos, dagas e, incluso, una espada durante los diferentes asesinatos que tienen lugar en la cinta. Inclusive, de manera algo irónica, dentro de la trama, el padre del protagonista tenía un espectáculo en el circo arrojando cuchillos. En ningún momento se hace uso —o mención— de armas de fuego.

Un elemento que se encuentra ausente de *Santa sangre* debido a la misma estructura del relato es la presencia de un civil como protagonista que busque resolver el crimen por sí mismo ante la ineptitud o ineficacia de las autoridades concernientes, situación que se debe al hecho de que el protagonista es el asesino. Asimismo, la representación de



La actriz mexicana Blanca Guerra interpreta el papel de la madre de Fénix. Fotograma de *Santa sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989).

los detectives o agentes de la policía se encuentra ausente del filme debido a la inexistencia de una trama de carácter policial.

No obstante, dentro de la representación de las locaciones y de los escenarios es posible encontrarse con varias similitudes con la tradición del *giallo*, sobre todo en la segunda parte de la cinta. La ciudad¹³ es representada como un sitio decadente en donde abundan los vicios, en específico la pobreza, la prostitución y el alcoholismo. La oscuridad reina durante gran parte del filme y se convierte en el escenario de todos los asesinatos presentados en la obra de Jodorowsky.

Sin embargo, resulta posible encontrar un elemento diferenciador entre *Santa sangre* y las características del *giallo* en lo referente a la representación de los espacios urbanos. Mientras que el género italiano opta por la presentación de una ciudad silenciosa en donde sólo coexisten el asesino, el protagonista o la víctima; en la cinta de Jodorowsky se aprecia lo contrario mediante la presentación de una ciudad en continuo movimiento en donde abundan las fiestas y el jolgorio.

Anteriormente, se había hecho mención a la presencia de muñecas, juguetes infantiles o maniqués como elementos característicos del *giallo*. En el caso de *Santa sangre* se respetan estos puntos de fijación, al mismo tiempo que se incorporan ligeras variaciones en este ámbito. En varios momentos de la cinta —tanto en exteriores como en interiores— es posible encontrar calaveras de cartón, como si se tratara de un guiño por parte de Jodorowsky hacia el hecho de que la historia se desarrolla en México¹⁴. Por otra parte, los maniqués tienden a ser reemplazados en el filme por una abundante presencia de iconografía religiosa (como lo pueden ser la figura de Santa

Lirio o la misma figura articulada a manera de muñeco de ventrílocuo de Concha).

En lo referente a los arquetipos y puntos de fijación propios del *giallo*, podría decirse que *Santa sangre* se enmarca, casi en su totalidad, en ellos. Sin embargo, en algunas excepciones se presentan ciertas adecuaciones al esquema, las cuales pueden deberse a la misma construcción del relato cinematográfico y a la inserción en un contexto de producción ajeno al italiano como lo es el mexicano.

Una vez realizada esta confrontación de las características del *giallo* italiano y lo presentado en el filme *Santa sangre* se puede concluir lo siguiente:

- A pesar de las sutiles diferencias, variantes o adecuaciones que se han exaltado, la influencia del género nacido en Italia en la cinta de Alejandro Jodorowsky es evidente y clara, esto hasta el grado de poder considerar a la producción como perteneciente a éste, a pesar de haber sido realizada en México.
- Es posible identificar coincidencias tanto a nivel visual, estéticas, técnicas, narrativas y arquetípicas entre el *giallo* y la cinta *Santa sangre*.
- Alejandro Jodorowsky llega a desprenderse de algunos elementos característicos del *giallo* por motivos vinculados con el mismo relato y la historia que busca ser contada en *Santa sangre*. Es decir, a pesar de ser un filme enmarcado en el género italiano, llegan a mostrarse ciertos puntos flexibles. Estas variantes podrían deberse, en gran medida, por el contexto social de producción mexicana (lo cual llega a evidenciarse por las mismas relaciones intertextuales que se construyen en la cinta) y el mismo estilo cinematográfico de Jodorowsky.
- Resulta evidente la influencia, en concreto, del cineasta romano Dario Argento en el filme ítalo-mexicano, situación que posiblemente se deba a la intervención de Claudio Argento —hermano de éste— como guionista y productor.

¹³Cabe señalar que *Santa sangre* fue filmada en la Ciudad de México.

¹⁴*Santa sangre* es una cinta que hace uso de numerosas estrategias intertextuales, presentando alusiones (indirectas) a otros filmes como lo pueden ser *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), entre otros. Inclusive, la intertextualidad llega a hacerse evidente en la misma música presente en el filme, en donde se cuenta con una versión bastante peculiar de la canción de Cri-Crí *El rey de chocolate*, así como el uso de la famosa canción (instrumental) *Perfidia* durante un ensayo circense.

A manera de conclusión, a través de este texto se ha podido apreciar cómo una tendencia genérica cinematográfica, que nació bajo determinado contexto y situaciones de la industria filmica italiana, logró superar las fronteras geográficas para insertarse en el filme ítalo-mexicano ***Santa sangre*** dirigido por Alejandro Jodorowsky en 1989; siendo, quizás, la única manifestación del *giallo* en México. 🍷

Se hace uso de la técnica de cámara subjetiva, al estilo del *giallo*, para mostrar el asesinato de la mujer tatuada (Thelma Tixou).
Fotograma de ***Santa sangre*** (Alejandro Jodorowsky, 1989).



Bibliografía

- AVIÑA, R. (2012). Prólogo. En A. Pelayo, *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta* (pp. 11-17). México: IMCINE.
- BRUSCHINI, A. (1996). *Bizarre Sinema! Horror all'italiana 1957-1979*. Florencia, Italia: Glittering Images.
- CABAÑAS, J. (2016). Cuerpo e imagen en la mujer nocturna del cine mexicano: de la mujer caída a la fichera. En A. de los Reyes García-Rojas (Ed.), *Miradas al cine mexicano. Volumen 1* (pp. 300-319). México: IMCINE.
- CARRO, N. (1990). Santa sangre. Jodorowsky vuelve al ataque. *Tiempo libre*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- CHIGNOLI, A. (2009). *Zoom, Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Santiago, Chile: Uqbar.
- CURCI, L. (1998). ¡Giallo! Los maestros del thriller italiano. En C. Aguilar, L. Curci, J. A. Molina, J. Palacios y Á. Sala (Eds.), *Cine fantástico y de terror italiano: del giallo al gore* (pp. 11-24). San Sebastián, España: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- GARCÍA Tsao, L. (2006). Los años del resurgimiento. En C. González Vargas (Coord.), *Rutas del cine mexicano: 1990-2006* (pp. 8-25). México: Landucci.
- Jodorowsky: ave de las tempestades. (24 de mayo de 1990). *El Nacional*, p. 12.
- Jodorowsky y su Santa Sangre causaron decepción. (31 de marzo de 1990). *El Nacional*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- LARA, H. (13 de octubre de 1991). Santa sangre. *La Afición*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- LEAL, A. (18 de junio de 1991). “Santa sangre” arremete contra la solemnidad. *El Universal*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.
- LEITCH, T. (2002). *Crime Films*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo. (15 de diciembre de 2014). *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>
- MELCÓN Benítez, I. (2016). *El giallo: la estética del terror* (Tesis de grado). Recuperado de http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/3967/TFGUEX_2016_Melcon_Benitez.pdf
- MOLDES, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid, España: Cátedra.
- MUIR, J. K. (2013). *Horror Films FAQ: All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens, and More*. Milwaukee, EE.UU.: Applause.
- MUÑOZ, R. (1990). Santa sangre. *Revista de Revistas*. Expediente Centro de Documentación de la Cineteca Nacional C-09518.

- NÁVAR, J. (12 de abril de 1991). Delirios de erotismo y canonizada belleza. *El Nacional*, p. 17.
- NAVARRO, A. J. (Ed.). (2001). *El giallo italiano: la oscuridad y la sangre*. Madrid, España: Nuer.
- OLNEY, I. (2013). *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington, EE.UU.: Indiana University Press.
- PELAYO, A. (2012). *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: IMCINE.
- PÉREZ Montfort, R. (2015a). De la cultura del 68 a la Colina del Perro. En R. Pérez Montfort (Coord.), *México contemporáneo 1808-2014: Tomo 4: La cultura*, (pp. 225-254). México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ Montfort, R. (2015b). Los estertores del nacionalismo, la inmersión en la globalización y el resurgimiento aparente del regionalismo. En R. Pérez Montfort (Coord.), *México contemporáneo 1808-2014: Tomo 4: La cultura*, (pp. 254-284). México: Fondo de Cultura Económica.
- SALA, Á. (1998). El fantástico, un género a la italiana. En C. Aguilar, L. Curci, J. A. Molina, J. Palacios y Á. Sala (Eds.), *Cine fantástico y de terror italiano: del giallo al gore* (pp. 35-63). San Sebastián, España: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

- ALCORIZA, L. (Director) y Escobar, G. (Productor). (1985). **Terror y encajes negros**. México: Conacite 2 & IMCINE.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. (Productor). (1970). **El pájaro de las plumas de cristal** [*L'uccello dalle piume di cristallo*]. Italia: Seda Spettacoli & CCC Filmkunst.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. (Productor). (1971). **El gato de las nueve colas** [*Il gatto a nove code*]. Italia: Seda Spettacoli, Terra Filmkunst & Labrador Film.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. (Productor). (1971). **Cuatro moscas sobre terciopelo gris** [*4 mosche di velluto grigio*]. Italia: Seda Spettacoli & Universal Productions France.
- ARGENTO, D. (Director) y Argento, S. & Iacono, A. (Productores). (1975). **Rojo oscuro** [*Profondo rosso*]. Italia: Seda Spettacoli & Rizzoli Film.
- ARGENTO, D. (Director y Productor) y Cecchi Gori, M. & Cecchi Gori, V. (Productores). (1987). **Ópera** [*Opera*]. Italia: ADC Films, Cecchi Gori Group & RAI Radiotelevisione Italiana.

- BAVA, M. (Director) y De Rita, M. (Productor). (1963). ***La muchacha que sabía demasiado*** [*La ragazza che sapeva troppo*]. Italia: Galatea & Coronet.
- CARDONA III, R. (Director) y Galindo, P. & Galindo, E. & Galindo S. (Productores). (1988). ***Vacaciones de terror***. México: Casablanca Producciones S.A. & Grupo Galindo.
- FREDA, R. (Director) y Carpentieri, L. & Donati, E. (Productores). (1956). ***I vampiri***. Italia: Titanus Produzione & Athena Cinematografica.
- GALINDO JR., R. (Director) y Galindo, R. (Productor). (1985). ***Cementerio del terror***. México: Dynamic Films & Producciones Torrente S.A.
- GALINDO JR., R. (Director) y Galindo, R. (Productor). (1989). ***Ladrones de tumbas***. México: Producciones Torrente S.A.
- JODOROWSKY, A. (Director) y López, J. & Viskin, R. (Productores). (1968). ***Fando y Lis***. México: Producciones Pánicas.
- JODOROWSKY, A. (Director) y López, J. (Productor). (1970). ***El topo***. México: Producciones Pánicas.
- JODOROWSKY, A. (Director) y Klein, A. & Jodorowsky, A. & Viskin R. (Productores). (1973). ***La montaña sagrada***. México, Estados Unidos: Producciones Zohar & ABKCO Films.
- JODOROWSKY, A. (Director) y Rochat, É. (Productor). (1980). ***Tusk***. Francia: Yang Films & Les Films 21.
- JODOROWSKY, A. (Director) y Argento, C. (Productor). (1989). ***Santa sangre***. México, Italia: Productora Fílmica Real, Produzioni Intersound.

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN (México) es estudiante del Doctorado en Humanidades en la UAM Xochimilco. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Comunicación y en Historia. Escribe semanalmente en el sitio web de análisis semiótico-musical *El analista de canciones*. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos y el cine histórico. Ha publicado varios artículos en revistas científicas y coordinado algunos libros sobre el séptimo arte. CONTACTO: alfonsoortman@gmail.com