



SUSPIRIA. IMAGINARIOS MÍTICOS DE LA MADRE TERRIBLE

Lo abyecto y corpóreo en el cine de terror de Luca Guadagnino

Suspiria. Mythical imaginaries of the terrible mother.
The abject and corporeal in the horror films of Luca Guadagnino

AZUL KIKEY CASTELLI OLVERA
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

KEYWORDS

*Imaginaries
Archetypes
Terrible mother
Cinema
Terror*

ABSTRACT

Objective: from interpretive hermeneutics, analyze the social imaginaries about the terrible mother, represented in the film Suspiria, by Luca Guadagnino. Methodology: an interpretive method is used where Morris's sign proposal, Jung's archetypes, Durand's anthropological structures, Kristeva's powers of horror, and the myth of Cortés's castrating woman are taken up. Results: the mass media as cathartic cultural spaces, reiterate and reinterpret archetypes through the representation of myths, where sometimes the feminine is linked to power, the corporeal, the abject, and the social imaginary of the terrible mother.

PALABRAS CLAVE

*Imaginarios
Arquetipos
Madre terrible
Cine
Terror*

RESUMEN

Objetivo: Analizar desde la hermenéutica interpretativa los imaginarios sociales sobre la madre terrible, representados en la Película Suspiria, de Luca Guadagnino. Metodología: se utiliza un método interpretativo donde se retoma la propuesta signífica de Morris, los arquetipos de Jung, la estructuras antropológicas de Durand, los poderes del horror de Kristeva y el mito de la mujer castradora de Cortés. Resultados: Los medios masivos como espacios culturales catárticos, reiteran y reinterpretan arquetipos a través de la representación de mitos, donde en ocasiones, lo femenino se vincula con el poder, lo corpóreo, lo abyecto y el imaginario social de la madre terrible.

Recibido: 05/ 05 / 2022

Aceptado: 12/ 07 / 2022

1. Introducción

S*uspiria* (2018), es una película de terror estrenada en 2018 y dirigida por Luca Guadagnino. Este film es una coproducción italiana-estadounidense y un remake de la película de terror homónima, del director de cine de terror italiano Darío Argento, estrenada en 1977 (Cinemateca uruguaya, 2022).

La película está contada en seis actos y un epílogo (Acto 1. 1977; Acto 2. Palacio de lágrimas; Acto 3. Préstamo; Acto 4. Apropiación; Acto 5. Todos los pisos son oscuros; Acto 6. *Suspiriorum*; y Epílogo Una pera en rodajas), y narra la historia de Susie, una joven menonita criada en Ohio, quien desde muy pequeña se obsesiona con la danza al ver la presentación de una bailarina alemana llamada Madame Blanc. La pequeña crece con una única meta en mente, escapar a Alemania y formar parte de la compañía de la afamada bailarina. Este sueño se volverá realidad años después cuando Susie logra escapar a Berlín y formar parte de la compañía de danza, lo que coincidirá con la desaparición de la bailarina principal y con la puesta en escena de una coreografía llamada Volk, la cual es inquietante, agresiva y centrada en la fiereza corporal de las ejecutantes. El film transcurre en un contexto postguerra donde las heridas dejadas por el conflicto bélico aún supuran, el espacio es oscuro, aséptico y frío, lo que coincide con la nieve que cubre las calles. Si bien, de primera instancia se presenta una compañía de danza seria y con reglas estrictas, poco a poco se va descubriendo un trasfondo mítico centrado en el cuerpo de las mujeres, en un poder oculto en los sótanos de la academia de baile y en lo más profundo de las danzantes. Un poder sin límites, sin tiempo, terrible y brutal, relacionado con el mito de tres madres primigenias cuyo poder les permite reencarnar y migrar sus almas a cuerpos más jóvenes, con la única condición de que la receptora, que en este caso será Susie, esté de acuerdo (Guadagnino, 2018).

Las tres madres míticas son Madre Lachrymorum, Madre Tenebrarum, y Madre *Suspiriorum*, la última de estas tres se supone que se encuentra encarnada en la viejísima bailarina Helena Markos, fundadora de la compañía de danza y oculta en los sótanos de esta.

La película está narrada a partir de múltiples personajes femeninos con una limitada participación masculina y es considerada como un trilhaer de terror y fantasía. Fue producida por Amazon studios, Mithology Entertainment y Diamond Films España, y cuenta con el siguiente reparto: Dakota Johnson, Tilda Swinton, Chloë Grace Moretz, Mia Goth, Jessica Harper, Sylvie Testud, Angela Winkler, Malgorzata Bela, Renée Soutendijk, Ingrid Caven, Lutz Ebersdorf, Vanda Capriolo, Toby Ashraf, Fabrizia Sacchi, Elena Fokina, Christine Leboutte, Olivia Ancona, Doris Hick, Alek Wek, Jessica Batut, Clémentine Houdart, Brigitte Cuvelier, Vincenza Modica, Marjolaine Uscotti, Charo Calvo, Elfriede Hock, Iaia Ferri, Gala Moody, Sara Sguotti, Anne-Lise Brevers, Halla Thordardottir, Stephanie McMann, Majon Van der Schot, Maria Bregianni, Josepha Madoki, Navala 'Niko' Chaudhari, Karina El Amrani, Mikael Olsson, Fred Kelemen, Greta Bohacek, Joel-Dennis Bienstock

El director, Luca Guadagnino, es hijo de una mujer argelina y de padre italiano, a lo largo de su primera infancia se mudó de manera frecuente, pasando de Escocia a Etiopía y posteriormente a Marruecos. Desde muy pequeño mostró interés en el cine, a los cuatro años, vio *Laurence de Arabia* y a los 9, *Psycho*, desde ese momento supo que quería ser director de cine (Heller, 2018).

Pese a que Guadagnino empezó a estudiar literatura en la Universidad de Palermo, terminó su formación en la Universidad de Sapienza de Roma, esto debido a que quiso evitar los cursos de latín. En Roma tomó cursos de cine y su tesis la realizó sobre el cine de Jonathan Demme, en específico sobre las películas *Something Wild* y *El silencio de los corderos*. Su debut como cineasta tuvo que esperar y Guadagnino realizó diferentes trabajos desde empleado de galería, cocinero y crítico de cine hasta que consiguió recursos para una película de 16mm, *Aquí*. Años más tarde en 1998, se mudó a Londres y grabó su primer largometraje *Los protagonistas*, un film cuya trama se centra en unos cineastas que graban un documental sobre un asesino, en esta producción ya se traslucen las características que marcan el cine de este director italiano, entre ellas, una narrativa posmoderna (Heller, 2018).

Posteriormente grabó *Llámame por tu nombre*, *Melissa P*, *I m love* y *A bigger splash*. Aunado a las narrativas posmodernas el estilo cinematográfico de Guadagnino se caracterizó por puntos de vistas extremos, primeros planos inquietantes y planos abiertos extraordinarios. Su cine se centra en el cuerpo y sus traiciones y sus efectos sobre la mente, la cámara muestra obsesiones, vanidades y contradicciones humanas resaltando lo corpóreo y lo erótico (Heller, 2018).

Aunado a lo anterior, las producciones de Guadagnino tienen marcados tintes de crítica política, lo anterior, se debe a que el cineasta descubrió desde muy joven que más allá de la pertenencia a un partido, había otros caminos para hacer política por ello, en su película *A Bigger Splash* enclava la historia en una isla entre Sicilia y África, punto clave para los refugiados; este punto de vista crítico se reitera en *Suspiria* (2018), su más reciente película, y objeto de este artículo, donde el director coloca la historia en el otoño alemán, en un contexto aún marcado por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y escindido por la Guerra Fría y el Muro de Berlín (Heller, 2018).

Pese a que los largometrajes *A Bigger Splash* y *Suspiria* (2018) se encuentran basados en versiones anteriores, la primera inspirada en película de Alain Delon, *La Piscine* (1969); la segunda, en la película de nombre homónimo del director Darío Argento; Guadagnino creó su propio estilo narrativa, de modo que ambas propuestas se alejan de las versiones originales, esto debido a que según este director las películas tienen una agenda propia a la que

hay que sujetarse:

Making movies is about control, (...) You need to control your narcissism in the first place, and you need to be disciplined enough to understand the reason for the film. You need to follow the agenda of the film, not a personal agenda, or that of the studio. (Pulver, 2016)

Guadagnino sigue la agenda de la película, no así las reglas del cine tradicional italiano, repudia los guiones convencionales y a la caja de herramientas para hacer historias. Abiertamente se ha declarado contra la tradición cinematográfica italiana a la que considera comercial y poco revolucionaria. Por lo anterior, sus propuestas enfrentan desaprobación y hostilidad “*Todo lo que se salga de las reglas del cine italiano, siempre ha sido maldecido*” (Guadagnino citado por Pulver, 2016).

Not playing by the rules, it seems, essentially means not having the right family connections. “My father is a teacher, my mother was a telecom employee,” (...) I come from Palermo, I was raised in Ethiopia. I am homosexual. I didn’t go to film school. There are lots of reasons they are not keen on me.” (Guadagnino citado por Pulver, 2016)

Las características contraculturales, la discriminación, la violencia, la resistencia al control y a los gobiernos fascistas son elementos que han permeado la vida del director italiano y que se traslucen en cinematografía, en donde representa la homosexualidad, el deseo, el alma o la conciencia, la culpa y sobre todo, el cuerpo en todas sus vertientes desde la belleza, el poder, el dolor y la abyección.

Estos elementos se ven atravesados por el tiempo “...Lo que antes no era, ahora es. Que un alma acaba de encontrar su cuerpo, y por lo tanto su deseo...” (Rodríguez, 2019) y ese deseo se presenta a partir de tres elementos: sonido, tiempo y sabor; todo esto anclado en el cuerpo en el cuerpo deseante, expectante, el cuerpo encontrado, el cuerpo vivido, el cuerpo fracturado, “Somos cuerpo” señaló Le Breton (1990), y esta expresión se hace imagen en las producciones Guadagnino, especialmente en la película *Suspiria* (2018) donde las bailarinas trascienden las barreras del tiempo hasta encontrarse con el poder promigenio femenino, relacionado con la maternidad, la sangre, la brujería y sobre todo, la carne, la cual fluctúa entre el deseo y el dolor desde lo abyecto y aberrante.

Partiendo de lo anterior, el objetivo de este trabajo es analizar los imaginarios sociales sobre la madre terrible en la película *Suspiria* (2018) de Luca Guadagnino. Esto se plantea a partir de la ruptura de los marcos corporales propiciada por la danza, así como la reiteración del mito de la vagina dentada y la amenaza seductora, lo que se observa a partir de la representación de lo abyecto, la sangre, la maternidad, el parto. Lo anterior, en un contexto post guerra donde la madre primitiva resurge para recuperar su espacio y reiniciar el tiempo desde una visión divina y poderosa de lo femenino donde lo masculino y patriarcal, representado en el psicólogo racional, anciano y consumido por la culpa, resulta caduco, débil y enfermo.

2. Metodología

El análisis de este producto cinematográfico se plantea desde una metodología cualitativa, lo que implica que no se busca la representatividad en los resultados, ya que según Taylor y Bogdan (citados por Cotán, 2016), “la metodología cualitativa se caracteriza por ser inductiva, holística, humanista...” (p.35), por lo que no se trabaja con grandes muestras de datos, ni se buscan resultados estadísticos macro.

En este sentido la metodología cualitativa tiene un carácter fuertemente interpretativo y por lo tanto hermenéutico, entendiendo esto último como la forma de comprender e interpretar que deriva de las ciencias humanas que no se rigen a partir de procedimientos establecidos por las ciencias naturales (Dilthey citado por Rojas, 2016).

Tomando en cuenta lo anterior, Ricouer (citado por Rojas, 2016) plantea que la tarea de interpretación de la hermenéutica se da en tres sectores: el sentido de las expresiones lingüísticas, la reducción de la ilusión y la reflexión. El primero corresponde al nivel simbólico donde se ponen en relieve lo onírico, la religión y la imaginación poética; en el segundo sector podría referirse al análisis del símbolo detectado, entendiendo esto como la acción de reconocer el símbolo, para posterior a eso reflexionar en torno al mismo; y el tercero a la reflexión derivada del paso anterior. (Rojas, 2011)

Ahora bien, para el análisis cualitativo hermenéutico el objeto de estudio es la cultura en sí misma, y esta según la concepción de Thompson (2002) puede expresarse en formas simbólicas interiorizadas y formas simbólicas materializadas, entendiendo las primeras como formas de pensar, interactuar, hablar, etc., y las formas materializadas como expresiones culturales representadas en productos materiales como el arte y los medios.

Entre los productos mediáticos materializados se puede mencionar las producciones cinematográficas donde se expresa el sector simbólico, onírico y poético y por lo tanto se ponen en relieve los imaginarios sociales que constituyen los pilares de la cultura, “Así, la impronta de los mass-media se va a encontrar presente en el ámbito de la estructuración de las relaciones interpersonales, en el de las tomas de decisión políticas, en el de las dinámicas socializadoras e incluso en el de la construcción de las propias subjetividades sociales” (Carretero, 2007).

Todo lo que no nos atrevemos a hacer en la vida cotidiana lo realizamos, mediante proyección simbólica, en el mundo de la ficción (tanto la literatura, como el cine o las artes plásticas). Los fantasmas que nos angustian, y que escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes produciéndose una catarsis purificadora, e inofensiva de nuestros instintos. Las artes adquieren así un elemento de exorcismo de las pulsiones (agresivas y sexuales) más intensas del ser humano. (Cortés, 1997, p.39).

En este sentido para el análisis hermenéutico aquí expuesto se recuperan como categorías metodológicas la propuesta ségnica de Morris quien propone tres niveles del signo: el sintáctico, el semántico y el pragmático. El primero remite a las relaciones sintácticas entre los signos entre sí, es decir a la concepción formal del lenguaje (en este caso, el análisis se centrará en el lenguaje cinematográfico); el segundo atiende la vinculación entre los signos con los designata u objetos que denota o que de hecho denotan; y el tercero a la relación de los signos con sus interpretes (Morris, 1985). En el último nivel es en donde se consideran los símbolos que el director, en este caso GUadagnino interpreta en *Suspiria (2018)* y por lo tanto en donde se incorpora la propuesta teórica de Gilbert Durand, Julia Kristeva y José Miguel Cortés (Figura 1).

Figura 1. Intrumento de análisis interpretativo



Fuente: Elaboración propia.

3. Análisis

3.1. Nivel sintáctico

En *Suspiria*, Guadagnino utiliza diversos encuadres de cámara como lo es el Long Shot para ubicar a los personajes en los espacios, en este sentido, se observan tomas abiertas de la Escuela de danza Markos y el Muro de Berlín (Fig. 2 y Fig. 3), espacios claves en la narrativa de esta historia. La presencia de la compañía y escuela de danza frente al muro, podría relacionarse con las secuelas de la Segunda Guerra en Alemania, incluso en uno de los diálogos del film se hace referencia a que la coreografía Volk fue creada por Madame Blanc como parte de la crítica al régimen fascista, en 1948 (Guadagnino, 2018).

Los tonos oscuros y húmedos en tonalidades grises y la pinta en el muro que la cámara permite observar a partir de un ángulo *overshoulder*, que se observa durante la llegada de Susie, la protagonista, dan cuenta de un Berlín post guerra helado, trisite y taciturno que se enfrenta a los dolorosos estragos de un conflicto bélico: pérdidas humanas, crisis económica, guerrilla, etc.

Figura 2. Academia de danza Markos.



Fuente: Guadagnino, 2018.

Figura 3. Llegada de Susie a la academia, a sus espaldas se observa parte del Muro de Berlín.



Fuente: Guadagnino, 2018.

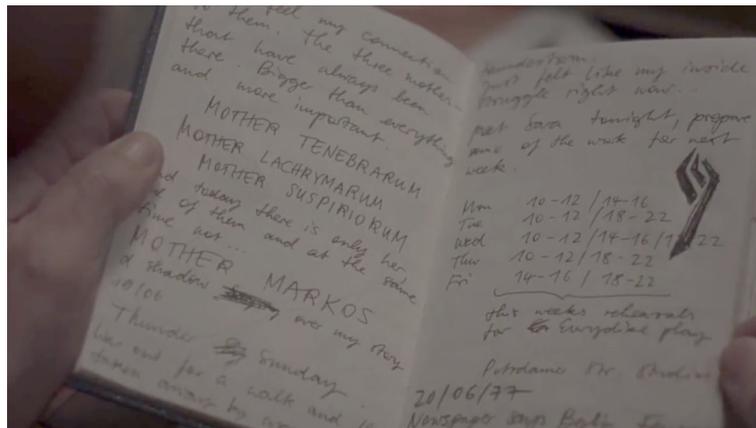
Otro momento en que se observa el uso de este encuadre es en algunos *flash back* o juegos temporales, donde Susie recuerda su hogar en Estados Unidos, en este caso los planos son coloridos, llenos de vida, espacios limpios, iluminados y poblados de naturaleza, lo que contrasta con el Berlín que se recrea y la Academia Markos, los cuales lucen siempre descoloridos y tristes.

También será recurrente el uso de *Full Shot* para presentar los diferentes espacios en donde se desarrollan las acciones, esto permite identificar las características físicas de las y los personajes, vestimentas y objetos personales. De esta manera se observa como Patricia llega a la oficina del viejo psicólogo, las habitaciones donde atiende, libros y sillones, también el letrero que indica que se encuentra en sesión y las fotografías que adornan el espacio. Estas se volverán importantes a lo largo del film porque en ellas se observa al propio médico junto con una joven que más tarde se sabrá que es su esposa, quien desapareció durante el Holocausto Judío, y por quien el anciano siente la culpa del sobreviviente.

Suspiria (2018) es una película fuertemente relacionada con lo corpóreo, lo erótico, sexual y la danza son categorías ejes en su narrativa por lo que son constantes los *long shot* y *full shot* donde se muestra el cuerpo, la piel desnuda, las extremidades, la fuerza, el rostro, los gestos y el escenario, elementos todos fundamentales para el aquelarre al que lleva indefectiblemente la historia.

Aunado a lo anterior, a partir de una serie de close up y paneos de seguimiento se muestran los registros donde el psicólogo ha ido consignando los resultados de las sesiones de Patricia, los registros del médico, señalan que la joven se ha construido una mitología que cree real. Posteriormente el anciano usará estas notas y el diario de su paciente como guía para encontrar a la desaparecida Patricia, descubriendo con horror que lo que él consideraba simples alucinaciones son una extraordinaria realidad (Fig. 4).

Figura 4. Diario de Patricia



Fuente: Guadagnino 2018.

Otro encuadre recurrente son los *medium close up*, los cuales son utilizados por el director para mostrar diálogos y algunas acciones especialmente aberrantes donde se resalta la maldad, el dolor y la crueldad. Estos encuadres son utilizados con ángulos normales y también con contrapicadas que permiten jugar con la mirada subjetiva de la cámara donde esta sustituye al sujeto y permite observar lo que este mira desde un espacio subyugado, destruido y derrotado, como lo es el cuerpo de Olga, el cual es torturado y fracturado durante una de las danzas de Susie (Fig.5).

Figura 5. Visión de Olga tirada en el piso de las integrantes de la compañía Markos que están por levantar su cuerpo maltrecho



Fuente: Guadagnino, 2018.

Aunado al juego de los planos estos se combinan con diversos ángulos, si bien la mayoría del film presenta una angulación normal, también es frecuente el uso de picadas y contrapicadas relacionadas con la enorme escalera que se encuentra en la academia Markos, se vincula con el poder y con las apariencias, ya que en este caso los pisos superiores son donde se encuentran las salas de práctica de baile permitidas a todas, las recámaras y los espacios arreglados limpios e iluminados, mientras que conforme se desciende en la escalera los ambientes se van volviendo más oscuros, el desorden, la oscuridad y lo abyecto van inundando el espacio.

En este film la iluminación y el color son fundamentales, se manejan colores pastel, blancos, grises, negros y cafés, con una iluminación base natural en días nublados, la iluminación exterior permanecerá de esta manera a lo largo de toda la película. En el caso de los ambientes exteriores se observa una contraposición entre el hogar natal de Susie, Ohio y Berlín, en el primero la luz siempre es natural, mientras que en el país europeo, la iluminación siempre es artificial, controlada y dirigida. El ambiente es luminoso y los colores se perciben con vitalidad en los espacios donde tiene origen los ensayos y presentaciones de danza, así como la escena donde la compañía departe en un restaurante, quizás en una metáfora relacionada con lo que parece el final de Susie, quien está siendo preparada para ser poseída por madre Markos, quien supuestamente es una de las tres madres primigenias: Madre Suspiriorum.

El baile, relacionado con la vitalidad, la fuerza, el dolor, el erotismo, se vincula con tonos rojos, con fluidos

corporales y con luces directas. La composición de la imagen sigue la regla estética de la proporción áurea¹ (fig. 6) y la regla de los tres tercios² (fig.7), por lo que la imagen es estéticamente bella aún en contextos aberrantes.

Figura 6. Línea Áurea en la composición de la imagen de Suspiria.



Fuente: Elaboración propia basada en Guadagnino, 2018.

Figura 7. Regla de los tres tercios en la imagen de Suspiria.



Fuente: Elaboración propia basada en Guadagnino, 2018.

Con respecto a los movimientos de cámara los paneos de seguimiento son constantes y permiten seguir la acciones de los personajes, y acompañarlos mientras avanzan de un espacio iluminado a la oscuridad o al dolor. Aunado a lo anterior la cámara se acerca y se aleja de las puertas y de lo que sucede tras ellas. Este tipo de acercamientos, a diferencia del zoom, permite mantener un ángulo visual constante y abierto por lo que se pueden observar los costados y a los personajes y objetos que en ellos se encuentran. Otra manera en la que se manejan los acercamientos es a través de los cortes directos, de esta manera se pasa de un *Full Shot*, a un inserto o detalle sin utilizar transiciones.

Finalmente, la historia está plagada de *flash back* o juegos temporales, de esta manera se tienen acercamientos a la biografía de Suzie y a algunos recuerdos del psicólogo.

1 La proporción áurea ha fascinado durante cientos de años a todo tipo de perfiles artísticos o matemáticos. Sus proporciones se han encontrado en numerosos elementos naturales, asociada a la perfección y a lo divino, se ha aplicado en obras arquitectónicas, escultura y pintura (De Blois, 2022).

2 ...esta norma consiste en dividir mentalmente la imagen en partes o zonas iguales. Imaginamos en el cuadro dos líneas equidistantes verticales y otras dos horizontales. Con esto conseguiremos dividir la imagen en nueve rectángulos iguales y, lo que es más importante, tendremos cuatro puntos en los que las líneas coincidirán. Estos son los llamados **Puntos Fuertes** o Principales de la imagen (Fotonostora, 2022).

3.2. Nivel semántico

Tal y como se señaló en párrafos anteriores, en el nivel semántico se analizan la estructura de la historia, las relaciones entre los personajes, contextos y situaciones.

Personajes

Los personajes principales en esta historia son sobre todo femeninos, únicamente hay un personaje masculino que sobresale y que pareciera el antagonista en este film, el cual fue interpretado por Tilda Swinton, quien en esta producción encarnó a tres personajes: Madame Blanc, Helena Markos y Dr. Josef Klemperer. El personaje protagónico de la historia es Susie y si bien pareciera que el antagonista, como ya se mencionó anteriormente, es el Dr. Klemperer, en la última etapa de la historia esta da un giro incidental y se revela a la verdadera antagonista que es Madre Markos. Los demás personajes van tomando poco a poco su lugar como personajes protagónicos o antagonistas secundarios, de suma importancia serán Patricia, Olga y Madame Blanc quienes con sus acciones generan giros incidentales que modifican la dirección de la historia.

Susie Bannion (Dakota Johnson) Es una joven menonita de Ohio, apasionada de la danza que llega a Berlín con la ilusión de integrarse a la compañía de danza de Madame Blanc. Susie no cuenta con ninguna preparación académica para bailar y se crió en una granja menonita de Ohio, por lo que es muy tímida. Al llegar a la academia le permiten presentar una audición pero no esperan que nada espectacular, sin embargo, al iniciar su presentación la energía que pone en su presentación es tan fuerte que Madame Blanc se siente atraída por ella. Es así como Susie entra en la academia de danza y se convierte en el prodigio que el grupo de mujeres esperaba para llevar a cabo una tétrica ceremonia. Es tímida, ingenua, apasionada, fuerte y siente una admiración sin límites por Madame Blanc. Susie se convierte en el personaje protagónico de la historia en torno a quien giran las acciones de los demás personajes.

Madame Blanc (Tilda Swinton) Es una bailarina retirada que dirige y enseña danza en la academia Markos, es muy reconocida y de fama internacional. Susie la vio bailar cuando aún era una niña y de ahí nació su obsesión por la danza. Madame Blanc es la encargada de preparar a Susie para que alcance su mayor potencial y pueda alojar a Helena Markos o Madre Markos, sin embargo se ve seducida por Susie a quien intenta proteger. Es fuerte, muy seria, reservada, poderosa y una extraordinaria bailarina.

Helena Markos (Tilda Swinton) Es la fundadora de la academia y compañía de danza, la más poderosa de las brujas y su líder, es un ser viejísimo que cada tanto requiere mudar de cuerpo para recuperar todo su poder, fuerza y belleza. La mayoría de las integrantes de la academia la reconocen como madre y la siguen con fe ciega pues supuestamente encarna a una de las tres madres primigenias: Madre Suspiriorum. Es muy poderosa, cruel y dominante.

Dr. Josef Klemperer (Tilda Swinton) Es un viejo psicólogo sobreviviente del holocausto nazi, constantemente atormentado por el recuerdo de Anke, su esposa, a quien no pudo salvar durante la persecución nazi y de quien ignora el paradero. Si bien en un inicio este personaje se muestra escéptico y cree que su paciente, Patricia, padece de delirios y alucinaciones, más adelante se da cuenta que la joven tenía razón y se ve involucrado en una serie de eventos extraordinarios que ponen a prueba su cordura y lo llenan de pavor. En este film, Josef representa, aparentemente, al antagonista y trata de detener los eventos que llevarán a todas a una sangrienta ceremonia. Es amable, atento, muy solitario y comprometido con sus pacientes.

Sara (Mia Goth) Sara es una alumna y bailarina de la academia Markos, era amiga de Patricia y de Olga y rápidamente se hace amiga de Susie a quien trata de advertir que algo terrible está pasando. Es dulce, algo tímida, muy cariñosa y atenta.

Patricia (Chloë Grace Moretz) No se sabe mucho de Patricia antes de aparecer enloquecida de terror en el consultorio del Dr. Klemperer, únicamente se presupone que era la elegida para ser el contenedor de Madre Markos, sin embargo se negó, escapó horrorizada y empezó a contar los secretos de la academia por lo que recibirá un castigo atroz. Es nerviosa, asustadiza y fluctúa entre la realidad y las alucinaciones que la persiguen.

Anke (Jessica Harper) es la esposa de Josef Klemperer, fue enviada a un campo de concentración nazi y desde entonces se ignora su paradero. Aparece en fotografías en el estudio del psicólogo y tiene una breve aparición en un ensueño a través del cual, las brujas engañan al anciano.

Olga (Elena Fokina) Es una joven estudiante y bailarina de la compañía Markos, es de origen soviético y quien asume el papel protagónico de Patricia en la coreografía que se está montando. Se presupone que era amiga de Patricia y que conoce la verdad sobre su desaparición por lo que se niega a fingir lo contrario. Muere brutalmente asesinada por Susie durante un ensayo de danza donde se muestra el poder de esta última, vinculado al cuerpo, la pasión, el deseo y la violencia.

Miss Vendegast (Ingrid Caven) Es la responsable de darle acompañamiento a las bailarinas, Miss Tanner la presenta como quien cumple el rol de madre para las estudiantes, sin embargo a lo largo del film no se le observa muy cercana.

Miss Tanner (Angela Winkler) es la responsable de la administración de la academia y compañía de danza. Su trabajo consiste en llevar la parte económica y también lleva a cabo la gestión para las audiciones de las alumnas nuevas, es quien entrevista y audiciona a Susie y ama inmensamente a Madre Markos.

Estructura dramática

En cuanto a la estructura es posible dividir el film en tres grandes secuencias, que coinciden con lo que Camacho y Esparza (2015) (Camacho y Esparza, 2015-2017) denominan: situación inicial, nodo o clímax y situación final :

Situación inicial. La llegada

Nodo o clímax. La preparación

Situación final. La revelación

Situación inicial. La llegada. Se presenta la llegada de Susie a la academia, la situación desesperada de Patricia y la muerte Olga, eventos que llevan a la joven menonita a convertirse en primera bailarina de la coreografía que se está preparando en la academia Markos. Es en esta secuencia en donde se dan a conocer fragmentos de la vida de la joven en Estados Unidos y su obsesión por el sexo, la danza y por Berlín, obsesión reprimida en todo momento por su madre, quien veía algo obscuro y demoníaco en ese deseo.

Nodo o clímax. La preparación. Se observa cómo Susie asume su lugar en la academia y cómo es preparada psicológicamente y físicamente para ser el contenedor a través del cual Madre Markos, extenderá su vida. En esta parte del film se ve cómo el viejo psicólogo trata de desentrañar un misterio terrible mientras Susie es consumida por su deseo y se mimetiza más y más con la academia.

Situación final. La revelación. Se van develando los secretos y horrores de la academia, el inmenso poder de la madre primigenia y su verdadero rostro. La vida y la muerte, el renacimiento, el tiempo que se desvanece ante el poder femenino oscuro, brutal, abyecto, desgarrado y sangriento.

Tomando esto en consideración, la estructura dramática del film desglosada en situaciones, quedaría de la siguiente manera:

Premisa Básica: este punto es donde se van presentando los personajes más importantes del film y se esboza el conflicto. Esta se da en las primeras escenas de la película, es donde se ve a Patricia desesperada llegar al consultorio de su psicólogo y se deja ver entre líneas lo que parece un delirio de la joven quien se siente perseguida, acosada y embrujada. En esta misma línea de tiempo hace su aparición Susie, quien se integra a la academia y despierta un inusitado interés por parte de Madame Blanc quien se siente extrañamente estimulada al ver bailar a la joven.

El punto de confrontación se detona durante el primer Plot point o puente, “un plot point es un incidente, episodio o acontecimiento que se “engancha” a la acción y la hace tomar otra dirección, entendiéndose por “dirección” una “línea de desarrollo”” (Field, 1995, p. 24). En este caso el Plot point I en *Suspiria (2018)* es la muerte de Olga, la cual ocurre durante una práctica de danza de Susie. Es aquí donde Madame Blanc le pide a Susie que tome el lugar de Olga y que le muestre cómo baila la coreografía que estaban practicando. En esta escena la joven bailarina se encuentra rodeada por todas sus compañeras, y empieza una danza energética y violenta en la que parece sostener, arrojar, doblar y golpear algo, ese algo, será Olga, quien se encuentra en otra sala y que se ve ligada a al cuerpo de Susie, quien sin saberlo tortura y despedaza a su compañera.

La confrontación se da a partir de este primer Plot Point hasta el segundo y en este la protagonista se enfrentará a situaciones y conflictos que intenta resolver. La confrontación es la parte dramática más extensa dentro de cualquier historia, es decir abarca dos cuartas partes de la misma y es donde se desatan todos los conflictos a resolver en el clímax y resolución de la narración (Field, 1995, p. 24). Una vez detonada la confrontación a partir de la muerte de Olga, se irán presentando una serie de eventos relacionados con la preparación de Susie para ser poseída por Madre Markos, de esta manera se observa cómo el psicólogo, quien supuestamente encarna al antagonista, intenta buscar a Patricia y presenta una denuncia por desaparición, esto pondrá en alerta a las mujeres de la compañía de danza quienes reciben a la policía y haciendo uso de brujería los hipnotizan, desnudan y hacen mofa de sus cuerpos desnudos.

En esta sección es donde se ve como Susie tiene pesadillas provocadas por Madame Blanc, quien a través de estos sueños la prepara para la ceremonia en donde Madre Markos tomará su cuerpo. Así mismo, se observa cómo Klemperer va investigando las anotaciones que tiene sobre las sesiones con Patricia, y el diario de esta, y va descubriendo que, en efecto, las mujeres de la academia, esconden una magia poderosa, mítica y terrible, dadora de vida, de muerte y dueña del tiempo y sus secretos.

El segundo Plot point tiene como finalidad hacer avanzar la historia hacia la tercera secuencia o acto (Field, 1995, p. 25). Este se encuentra en el estreno de la coreografía de la compañía Markos, que es el acto cinco: *All the floors are Darkness*, donde Sara descubre los cuerpos de Olga y Patricia en los sótanos, estas, atrapadas en esos cuerpos corruptos, pero sin la posibilidad de morir intentan seguir a Sara, quien huye despavorida y en la huida, cae y se fractura una pierna.

El punto de resolución se inicia a partir del segundo Plot point y termina al final de la narración, se corresponde con el acto tres o la situación final. En esta sección se alcanza el clímax, es decir el punto más alto de la acción y se resuelve la historia (Field, 1995, p.25). La resolución, en *Suspiria (2018)*, inicia con el estreno de la coreografía donde Susie es protagónica y alcanza el clímax durante la ceremonia donde aparece Madre Markos para tomar posesión del cuerpo de Susie, quien ha aceptado su destino. En esta secuencia se presenta la rebelión de Madame Blanc, quien se ha enamorado de su discípula e intenta protegerla de Markos, quien la degolla para poder tomar

a Susie, quien en ese momento rebela su verdadera identidad.

Escenarios

A lo largo del film se observan diversos escenarios entre ellos las calles, de Berlín atravesadas por el Muro y abarrotadas por manifestantes. El acto uno inicia con Patricia parada afuera de la casa del Dr. Klemperer, frente a ella pasan manifestantes furiosos gritando y se observan pintas en las paredes. La escena está ubicada en 1977 por lo que corresponde a la cuarta etapa del Muro de Berlín, que duró de 1975 a 1989. En este periodo, el sencillo muro de ladrillos con alambre de púas con el que se inició, en 1961, esta barrera física que separó Berlín Occidental del Berlín Oriental, se había convertido en un alto muro de "...45.000 bloques de concreto de 360 centímetros de alto y 120 centímetros de ancho, con un peso de 2.750 kilogramos cada uno" (Padinger, 2019), en la franja de separación creada entre el primer muro y el construido en la segunda etapa, conocida como la "franja de la muerte" se habían colocado diferentes barreras de alambres de púas, 259 casetas para perros, 302 torres de vigilancia, 20 bunkers con nueve cruces oficiales y 7000 soldados del Ejército Nacional Popular de la DDR, cuya única función era custodiar la barrera de 43 kilómetros de longitud (Padinger, 2019).

La academia Markos se encuentra justamente enfrente del Muro de Berlín, separada apenas por una calle, por lo que las bailarinas, pueden observar las pintas en las paredes del Muro y también los estallidos de bombas o minas, colocadas en la "franja de la muerte" para impedir el escape de Berlín Oriental hacia Berlín Occidental, aunque este muro físico no puede contener a al poder que se encuentra en la academia, ni sus guardias someter a las administradoras de la misma.

Otro espacio constante, son los interiores de la academia de danza, en donde se presentan desde el lobby, las oficinas, varios estudios de danza, las habitaciones, pasillos, cocina y sótanos. En general, los espacios son amplios y solitarios, iluminados con una luz tenue de días nublados, con lluvia o nieve, lo que les da cierta apariencia de tristeza, melancolía y soledad. Únicamente los estudios de baile se encuentran iluminados con luz amarilla y directa lo que hace que los colores se vean vívidos y las sombras se dibujen con fuerza sobre los cuerpos de las bailarinas mientras estas se contorsionan rítmicamente.

Las habitaciones de las bailarinas son pequeñas y sencillas, mientras que la de Madam Blanc es amplia y elegante. La cocina es grande y con una mesa enorme donde se sientan el grupo de mujeres que dirige la academia a discutir los pasos a seguir para el estreno de la coreografía de Susie, que es el inicio o detonante de la ceremonia donde esta se convertirá en el recipiente de Madre Markos. La cocina se comunica a otros espacios que parecen ser salas de estar comunales, en donde las mujeres que dirigen la academia se reúnen a leer, bordar y charlar, estos espacios parecen más cálidos y cotidianos y permiten ver la convivencia entre estas mujeres, así como la toma de decisiones de estas.

Los sótanos son oscuros, amplios, llenos de objetos extraños. En este lugar se ocultan los cuerpos torturados de Olga y Patricia, se podría decir que son una especie de limbo, donde se encuentran la vida, la muerte y la sangre. También es ahí, en una habitación enorme, de piedra en semi-penumbra, sin ningún decorado o mueble más que unas cortinas negras que ocultan una escalera por donde ascenderá la muerte, donde las mujeres integrantes de la academia realizarán la ceremonia de madre Markos, en esta escena las jóvenes aparecen desnudas, únicamente quienes dirigen el aquelarre visten unas delgadas túnicas oscuras, entre ellas Susie y Madame Blanc que usa una túnica roja.

El salón donde se lleva a cabo la presentación de la coreografía de Susie, es amplio con gradas para el público, el espacio está iluminado, únicamente en el centro, donde se desarrolla la danza. En el piso hay diversos trazos que emulan a una estrella³, donde Susie ocupa el centro del espacio y las demás bailarinas se ubican en las puntas.

Otro espacio recurrente, es la casa del dr. Klemperer, donde también se encuentra su consultorio, lugar en el que recibe las visitas de Patricia, Sara y Susie. Este es un espacio lleno de libros, recuerdos y registros sobre las sesiones de terapia de las mujeres a las que atiende.

La calle, un restaurante, y el transporte público serán lugares de tráfico o transición de poca relevancia en contraposición con el edificio de la academia, el muro y la casa del dr Klemperer.

3.3. Nivel pragmático

En su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung (2019) señala que la psique humana se encuentra constituida por dos niveles del inconsciente, el individual cuyos contenidos son más superficiales y se relacionan con los complejos de carga afectiva que conforman la vida anímica de cada sujeto y el colectivo que no es individual si no universal porque sus contenidos y comportamientos son los mismos en todas las personas y los lugares. De este inconsciente derivan lo que el autor denomina arquetipos, que son tipos arcaicos o cosmovisiones primitivas que se hacen conscientes a través de la tradición y se expresan con sobre todo en el mito y la leyenda. „El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge“ (Jung, 2019, p. 12-13).

Estos arquetipos fundamentales de la imaginación humana de los que habla Jung (2019), son denominados por Durand (1981) como imaginarios sociales y son el resultado del "...incesante intercambio que existe en el

3 Indica la presencia de la divinidad, supremacía; lo eterno, lo imperecedero (Cooper, 2004, p. 77).

nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (p.35).

Estos imaginarios se relacionan con la reiteración constante del mito, se refieren a formas antiquísimas de explicar y comprender la realidad y que dan certeza al ser humano, al combatir la idea de lo perecedero, ofreciendo una salida a la incertidumbre del tiempo a partir de la repetición. Esta necesidad mítica, expulsada por la era de la razón que planteó que todo lo onírico, religioso, mítico o imaginario tenía que quedar fuera de lo humano, retorna y se expresa en productos culturales, sueños, pesadillas, religiones, etc., en un ansia por asirse al pasado para enfrentar el futuro (Durand, 1981).

El dinamismo de esta precondition arquetípica, que actuaría en las profundidades de lo social, nos permitiría desvelar el por qué unas imágenes mediáticas suscitan una fuerte atracción y otras, por el contrario, una indiferencia o rechazo. Desde esta perspectiva, la seducción mediática, entonces, cristalizaría en la medida en que sea capaz de ensamblarse con una previa demanda arquetípica preexistente. (Carretero, 2007, p. 57)

Esta necesidad preexistente de imaginarios será cubierta en gran medida por el arte, la literatura, y el cine, al respecto Morin (citado por Carretero, 2007) señala:

El cine, como fábrica de sueños, genera irrealidades que acaban siendo finalmente reales, entremezclándose y confundándose con la realidad cotidiana. (...) nos descubre cómo en la cultura de masas la necesidad arquetípica de salirse de lo real mediante la ensoñación, de proyectarse en mundos imaginarios, se va a manifestar en las salas cinematográficas. (Carretero, 2007, pp. 57-58)

Uno de los temas míticos más reiterados en el arte y los medios, es todo aquello relacionado con la femenino, la pubertad, el coito, la menstruación, el parto, de ahí los múltiples mitos y leyendas donde el personaje femenino es protagónico. Dentro de esta reiteración mítica se observan dos entes derivados del inconsciente colectivo: la madre amante y la madre terrible, esta última es la que dio origen a símbolos y mitos como la vagina dentada, la profundidad de las aguas, la muerte, el fantasma nocturno, etc. (Jung, 2019).

En el caso de *Suspiria (2018)*, la figura de la madre es una constante, desde las primeras escenas se presentan referencias a tres entes míticos que Patricia, la paciente del Dr. Klemperer, denomina madre Tenebrarum, madre Suspiriorum y madre Lachrymarum. De igual manera se menciona a Madre Markos. Estos entes son los que pueblan las supuestas alucinaciones de Patricia, la cual se encuentra despavorida y aterrada porque se siente perseguida por uno de estos seres que desea poseerla, en este sentido, el concepto de madre se aleja de la madre nutricia o protectora y se adentra en aspectos oscuros y negativos, al respecto Jung (2019) señala “El arquetipo de la madre tiene, como todo arquetipo, una cantidad imprevisible de aspectos (...) pueden tener un sentido favorable o un sentido negativo, nefasto. Un sentido ambivalente es la diosa del destino (...); uno nefasto, la bruja, el dragón... (pp. 114, 115)

La portadora de este arquetipo de primera instancia es la madre personal que se encuentra vinculada con el niño de manera física y psíquica y que al generarse el proceso de separación entre el yo y la madre, desprende de estas todas las características misteriosas y fabulosas, las cuales por desplazamiento migran hacia la persona más cercana a la madre, es decir, a la abuela, quien por ascenso de rango se transforma en la “La Gran Madre” “... con lo cual ocurre frecuentemente que las oposiciones interiores de esta imagen se separan de ella. Surge por un lado un hada buena y por el otro un hada mala o bien una diosa benévola y luminosa y otra peligrosa y sombría” (Jung, 2019, p. 146, 147). Este proceso es emulado en *Suspiria (2018)*, en la ceremonia donde Madre Markos trata de tomar el cuerpo de Susie, puesto que le pide que se desprenda y olvide a su madre personal para dar cabida a una sola madre, en este caso, la madre arquetípica o Gran Madre (Guadagnino, 2018), esta figura, como se observa a lo largo del film, fluctúa entre la luz y la oscuridad.

Respecto a lo anterior, Durand (1981) apunta que los arquetipos, se expresan a partir de múltiples símbolos relacionados con el arquetipo original. En este sentido siguiendo a Jung (citado por Durand, 1981) el autor señala que estos símbolos pueden dividirse entre aquellos que pertenecen a dos Regímenes: el diurno y el nocturno. El primero, en el cual se centra este trabajo, está definido como el régimen de la antítesis y engendra en su seno la tiniebla y la luz, pues una no puede existir sin la otra.

En este régimen se encuentra la figura de la mujer y de la madre, precisamente como una representación de la antítesis relacionada con el tiempo, la muerte, el agua, y al mismo tiempo con la luz y con la vida (Durand, 1981). En este sentido una de las figuras que aparece relacionada con la madre es el caballo, imagen que aparece en varias escenas de la película, como parte de los sueños que Madame Blanc le envía a Susie (Fig. 8).

Figura 8. Caballos corriendo en libertad, parte de los sueños de Susie



Fuente: Guadagnino, 2018.

Esta figura deriva de las formas simbólicas de las tinieblas que son los símbolos teriomorfos, es decir, aquellos que retoman figuras animales para expresar determinados arquetipos, esta carga que se le asigna a la figura animal procede de la experiencia primigenia donde en la experiencia humana las imágenes de animales son frecuentes y comunes desde la primera infancia, sea a través de imágenes, juguetes o animales reales, a partir de la experiencia se crean una serie de bestiarios míticos. En este sentido el caballo, según Cooper (2004) tiene, al igual que la imagen femenina, un carácter antitético por un lado representa el poder solar y el fuego y por el otro, un elemento húmedo y lunar.

A este último parece hacer referencia *Suspiria* (2018), cuando se presenta el caballo blanco corriendo en medio del campo, si bien este es blanco, la imagen remite al caballo ctónico, la montura de Hades y Poseidón, el cual tiene una significación sexual y terrorífica en la mitología alemana, de donde se extrae al demonio hipomorfo llamado mahrt, cuya etimología, Krappe (citado por Durand, 1981) compara con "...el paraeslavo mora; la bruja, con el antiguo ruso mora; el espectro, con el polaco mora y con el checo mora, que no son otra cosa que nuestra pesadilla" (p.70). la palabra mahra que en este caso significa semental, se confunde en su raíz con la palabra mar; morir, y con la palabra en francés mere, que significa madre, por lo que Krappe (citado por Durand, 1981) señala que la primera cabalgadura del niño es la madre y que esta y su vinculación con el hijo, pueden revestir un aspecto terrorífico.

En este sentido, en film la figura de la madre es deseada y temida, de se observa a Patricia, Olga y Sarah enloquecidas de terror ante la figura mítica, la madre que devora, castiga, y controla todo el tiempo, expresada en el personaje de Madre Markos, quien dirige desde las sombras, a las integrantes principales de la academia, quienes no solo la reconocen como líder si no como la única figura materna en sus existencias. La presencia de Madre Markos se expresa para Susie a través de sonambulismo y pesadillas, así como de cierta excitación sexual derivada del goce del cuerpo a partir de la danza, en este caso se observa una escena donde Susie es poseída por el baile y cabalga sobre las paredes (Fig.9), remitiendo una vez más al símbolo teriomorfo del caballo relacionado también con "Hécate, diosa de la luna negra y de las tinieblas, fuertemente hipomorfa, súcubo y pesadilla a la que Hesíodo hace patrona de los jinetes, dueña de la locura, del sonambulismo, de los sueños y especialmente de la Empusa, fantasma de la angustia nocturna (Durand, 1981, pág. 70).

Figura 9. Sueños de Susie



Fuente: Guagnino, 2018.

Esta presencia nocturna, relacionada con el sueño, se vincula precisamente con el sonambulismo y pesadillas de Susie, quien ve poblados sus sueños de recuerdos de la pubertad e imágenes que fluctúan entre lo erótico y lo abyecto, donde la masturbación, la sangre, la muerte, el deseo y el placer se entremezclan abriéndose espacio a partir de un túnel oscuro que se abre a la luz del recuerdo y que parece emular el canal de parto (Fig. 10).

Figura 10. Túnel que abre paso a los sueños de Madame Blanc le envía a Susie



Fuente: Guagnino, 2018.

Todo esto mientras se escucha la voz de Susie llamando a su madre, aunque esta “madre” fluctúa entre la madre real de Susie, Madame Blanc y fragmentos del cuerpo de Madre Markos, como si el inconsciente de la joven bailarina luchara por desprenderse de la imagen real materna para elegir el arquetipo materno que permanecerá, tal y como señala Jung (2019) que ocurre a partir de que el niño se va desprendiendo de la madre y se va conformando el yo y el superyo.

En este caso, la madre se relacionará con la luz y la oscuridad, con el placer y la culpa, de ahí, la relación como ya se mencionó en líneas anteriores, con lo abyecto, entendiendo que esto es según Kristeva (1988) todo aquello que se opone al yo, es objeto caído, excluido radicalmente por el superyo que impone el control “Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego para no parece reconocer” Kristeva, 1988, p.8).

La pasión por la danza, las contorsiones del cuerpo, lo sucio en contraparte con la extrema pulcritud y el rechazo a lo sexual de la madre menonita de Susie, quien la castiga brutalmente al encontrar a Susie con la mano entre las piernas, masturbándose, convierten a esta joven en expresión de lo abyecto, de lo impuro y lo sucio, condición que esta acepta al rechazar a su madre física, para recibir a Madre Markos, momento justo del despertar del verdadero yo de Susie, quien renace como la madre terrible, madre Suspriorum, una representación de la muerte, de lo teriomorfo, es decir del tiempo, del terror y el dolor brutal del parto, donde la que nace es ella y en su nacimiento lo desgarrar todo llenando el espacio de sangre, de tripas, de desechos corporales (Fig.11), que por simbolismo representan lo altamente peligroso y lo impuro (Cortés, 1997).

Figura 11. Gusanos y tripas que pueblan los sueños de Susie donde se presenta Madre Markos



Fuente: Guadagnino, 2018.

En contraparte masculina, el dr. Klempeler, aparece desnudo, en posición fetal, totalmente indefenso, gimiendo como un recién nacido al que la madre terrible podría castigar, por lo que susurra entre sollozos que es inocente (Fig.12). Ha visto nacer a la “mujer castradora”, que al relacionarse con lo abyecto y los deseos sexuales, “...aglutina en torno a sí los miedos más profundos del hombre” (Cortés, 1997, p. 41).

Figura 12. Ceremonia de cambio de cuerpo de Madre Markos, aparece el Dr. Klemperer a quien obligan a ser testigo



Fuente: Guadagnino, 2018.

...en el Folklore europeo está muy extendida la idea de una luna antropófaga, una concepción una concepción de dicho astro como poder maléfico, que oculta en su cara invisible unas fauces enormes; si a eso añadimos que la luna está vinculada al ciclo menstrual y recordamos que a menudo las diosas lunares (Diana, Ártemis, Hécate, Anaitis, Freyja) tiene órganos reproductores, podremos fácilmente llegar a establecer un vínculo entre la luna y la vagina, ambas devoradoras. (Cortés, 1997, p.42)

Es así como la presencia femenina terrorífica y oscura se expresa en diversos momentos, a partir de distintos elementos como lo es el agua, la luna, la sangre, la orina, el cabello, etc. Estos símbolos, denominados por Durand (1981) como nictomorfos, se encuentran relacionados con las tinieblas, la animalidad y el ruido.

El agua turbia, expresada en la lluvia constante, en la orina y la sangre, todos líquidos espesos y en movimiento. El agua como invitación a morir, el agua que corre y que implica un viaje sin retorno, relacionada también con las lágrimas y la desesperación, tiene una de sus máximas expresiones en la imagen de la cabellera, la cual remite al agua por su caída oscura y ondulante “Esta última va a inclinar insensiblemente los símbolos negativos que estudiamos hacia una feminización larvada, feminización que se verá reforzada definitivamente por ese agua femenina y nefasta por excelencia: la sangre menstrual” (Durand, 1981, pp. 92, 93). La cabellera será una constante en *Suspiria (2018)* (2018), Susie lleva siempre suelto el cabello, el cual ondula y reptar por su cuerpo y por el piso, las bailarinas también llevarán el cabello suelto en la coreografía de Volk y Madame Blanc se presentará con el rostro cubierto por su largo cabello negro y ropajes rojos, incluso, el vestuario de la coreografía remitirá a la sangre que corre por el cuerpo de las jóvenes y que cae entre sus piernas, creando una imagen marcadamente erótica, animalizada y violenta.

La cabellera entonces remitirá al agua oscura y también, acorde a lo que señala Cirlot (1992) a la fuerza primitiva, donde el color juega un importante papel, correspondiéndoles a los castaños y negros la energía oscura

o terrestre, tal es el caso de Madame Blanc, y a los cabellos cobrizos un carácter venusino y diabólico, este es el color del cabello de Susie, quien al final encarnará a una de las tres brujas o madres supremas.

Al respecto, Cortés (1997) señala que muchas imágenes de la mujer castradora se relacionan con la antimadre, o la madre asesina cuya máxima representación se dio durante la Edad Media en la imagen de las brujas “Ellas representan lo horrible del ser humanos, lo degradado, lo viejo, lo opuesto a la belleza y la bondad. Las brujas han roto radicalmente con el mundo, lo desafían incluso, con su conducta antisocial aunque secreta” (Cortés, 1997, pp.46, 47). En este caso, en *Suspiria (2018)* (2018), Guadagnino presenta a una compañía de bailarinas que en realidad está integrada por brujas, mujeres poderosas, que han sobrevivido y enfrentado la Guerra Mundial y la Guerra Fría, transgresoras fuertes pero bajo el dominio de una bruja cruel y despiadada que es Madre Markos, la cual encarna el estereotipo femenino de maldad medieval, la mujer anciana, fea, ciega, ansiosa de devorar a Susie y que lleva a las otras a cometer crueles crímenes, notorios en Patricia, Olga y Sara cuyos cuerpos torturados aprisionan sus almas, aún después de muertos.

De esta manera, el arquetipo de madre terrible se divide entre Madre Markos y Susie, quien representa los dos lados de la maternidad arquetípica la madre benevolente que pregunta a sus hijas: Patricia, Olga y Sara qué desean y que les da una muerte indolora, amorosa y piadosa, pero también la madre cruel que castiga la desobediencia con muertes crueles y baños de sangre, al matar a Madre Markos, Susie como madre *Suspriorum* elimina a la falsa madre y se erige como la madre mítica portadora de luz y de oscuridad. De esta manera, la madre terrible se conforma como parte de los símbolos de antítesis diurnos donde lo femenino expresado en el agua negra, la sangre de los menstruos, lo sexual y erótico, se erige como condición para la existencia de una antítesis luminosa.

Finalmente, en este renacimiento, Susie, ahora despierta como Madre *Suspriorum*, perdona la vida del Dr. Klemperer y lo libera de la culpa y de la duda al contarle el fin de Anke, su esposa, quien murió congelada en un campo de concentración y cuyo último pensamiento fue él. Posterior a esta revelación borra los recuerdos terribles de su renacimiento de la memoria del anciano y desaparece, reiniciando el tiempo, acorde con el proceso mítico.

3. Conclusiones

Suspiria (Guadagnino, 2018) es una película dirigida por el italiano Luca Guadagnino, cuya propuesta cinematográfica se ha distinguido por narrativas posmodernas, así como rupturas estéticas y temáticas con el cine tradicional italiano, el cual Guadagnino califica de comercial y poco crítico (Heller, 2018). La *Suspiria (2018)* de Guadagnino es un remake de la película de nombre homónimo, dirigida por el maestro del terror italiano Dario Argento, al que Guadagnino admira profundamente, sin embargo, se aleja bastante de esta primera adaptación para crear una propuesta nueva, brutal y descarnada, que incluso incomodó a Argento (Heller, 2018)

Guadagnino incursiona en propuestas donde el cuerpo se convierte en uno de los ejes principales de sus producciones, su cine es crítico y controversial, en sus largometrajes logra incorporar críticas a problemáticas actuales, por ejemplo, relacionadas con la condición de los migrantes, o con el costo de conflictos internacionales que derivan en políticas injustas y violentas como lo fue el Muro de Berlín, temática que recupera en *Suspiria* (Heller, 2018).

La película tiene una estética visual bella y muy atractiva pues retoma la ley de los tres tercios y la línea aurea para la composición de la imagen, hace uso constante de flash back que permiten el acercamiento al pasado de la protagonista Susie Banion, de igual manera se utilizan para mostrar los sueños de las otras integrantes de la compañía, sueños donde se mezcla lo erótico con lo abyecto y lo aberrante.

El uso de planos generales combinados con picadas y contrapicadas, así como los insertos o detalles, médium close up full shot orientados a resaltar la gesticulación, las contorsiones de los cuerpos, la desarticulación de estos, se utilizaron para resaltar el dolor, el deseo y la animalidad, produciendo en el espectador sensaciones de incomodidad y terror.

Este *film* aborda los femenino desde el lado oscuro de la maternidad mítica. Este lado oscuro se construye en el inconsciente, según Jung (2019) desde la primera infancia cuando el niño se va desprendiendo de la madre para conformar el yo, de esta manera de la madre física se van desarraigando todos los elementos míticos, mágicos y terroríficos con los que le había cargado el pequeño. Estas características migran inconscientemente hacia la abuela materna, la cual las asume y a partir de ello se conforma en el inconsciente, lo que el autor antes mencionado denomina arquetipo de la Gran Madre. Este arquetipo puede expresarse en múltiples formas bondadosas y también negativas.

Los arquetipos, entre ellos el de la Gran Madre, son denominados por Durand (1981) como imaginarios sociales y permean a todo ser humano, independientemente de tiempo y la cultura, es decir, no son producciones del inconsciente individuales, si no colectivas. Ahora bien, debido a que estos imaginarios han sido repudiados por el mito de la razón, se reiteran en espacios que sirven como catarsis y liberación, estos espacios se dan en el cine, la literatura y el arte en general (Durand, 1981; Carretero, 2007).

Tal es el caso de la película *Suspiria (2018)* (2018), donde Guadagnino remite al arquetipo de la Gran Madre desde la expresión negativa de la Madre Terrible, el cual se vincula con las tinieblas, lo vengativo, cruel y terrorífico

(Jung, 2019).

Este arquetipo de la Madre Terrible coincide, de acuerdo con Durand (1981) con el régimen diurno del imaginario social, el cual se caracteriza por la antítesis, se ese modo se expresa a través de símbolos luminosos como lo son la espada y la verticalidad, pero también con símbolos oscuros como lo son lo femenino, la luna, el agua y la sangre. A esta última expresión corresponde la representación de la maternidad mítica en *Suspiria (2018)*, la madre mítica se expresa en los tres entes primigenios que llaman madre Tenebrarum, Madre Suspiriorum y madre Lachrymarum, así como en los personajes físicos de Susie y Madre Markos.

En este film se encuentran una serie de elementos simbólicos que remiten a la figura de la Madre Terrible y que hacen alusión a los personajes y entes anteriormente mencionados, uno de ellos es el caballo, el cual desde una lectura positiva remite a símbolos solares, pero que en el caso de *Suspiria (2018)* se relaciona con el caballo ctónico, símbolo de la muerte, de las pesadillas y de los demonios, remitiéndose sobre todo a la mitología alemana donde el nombre *mahrt*, de un demonio hipomorfo se entrecruza con la palabra francesa *mere* (Durand, 1981) relacionando de esta manera al caballo con el arquetipo de la madre terrible puesto que según Krappe (citado por Durand, 1981) la madre es la primer cabalgadura del niño y esto entraña un experiencia inconsciente terrorífica.

El caballo, símbolo de las aguas, de la muerte y de la pesadilla se encuentra presente en los sueños que Madame Blanc le envía a Susie, la protagonista de *Suspiria (Guadagnino, 2018)*, con la finalidad de prepararla para recibir a la madre mítica. Estos sueños además de mostrar al caballo, remiten a la masturbación, al sadismo y masoquismo, y al sexo como emulación de la cabalgata que se entre mezcla con lo abyecto, que es, como ya se mencionó, según Kristeva (1988) todo aquello que se expulsa del cuerpo limpio y sano, lo que está llamado a producir asco, a ser tabú, lo sucio, lo desagradable, en general todo aquello que es excretado por el cuerpo: sudor, sangre, orina, tripas, etc.

Lo abyecto es mostrado en *Suspiria (Guadagnino, 2018)* como parte de los elementos de ruptura que remiten a un arquetipo antiguo y temible, la Madre Terrible relacionada con las tinieblas del útero materno, con la oscuridad que inquieta al ser humano desde los inicios del tiempo, con la sangre de los menstruos relacionada con la luna oscura, y considerada por muchas culturas como impura, elementos todos que remiten a la muerte y a lo terroríficos y sin embargo necesarios para la existencia de la luz y la vida.

La sangre menstrual aparecerá simbolizada por la luna, la ropa de las danzantes pero también por tres elementos más reiterativos en este film: el agua, los espejos y la cabellera, en *Suspiria (Guadagnino, 2018)* todo el tiempo llueve, no es hasta el final de la película cuando se observa un día lleno de luz, el agua que corre por las calles, que se escurre en las ventanas, orina y lágrimas que salen del cuerpo de las bailarinas es también emulación de la sangre que corre. En coherencia con lo anterior, los espejos están presentes en todo el largometraje, espejos que remiten también al agua, el primer espejo de la humanidad (Durand, 1981).

La cabellera este elemento que se ondula que se arrastra y revuelve se reitera una y otra vez en *Suspiria (Guadagnino, 2018)*, como una representación más de las ondas del agua oscura y por lo tanto, de la sangre y lo abyecto relacionado con lo femenino (Durand, 1981).

El filme de Guadagnino se encuentra poblado de símbolos relativos a lo femenino, reposicionando la imagen de la madre mítica, no como un ente angelical y nutricional si no extremadamente poderoso, oscuro y brutal, donde lo abyecto se muestra como un elemento de liberación del caos que antecede la calma y la creación. La narrativa de este largometraje se centra en lo corpóreo lo mítico y lo terrorífico hundiéndose en uno de los imaginarios más antiguos y primigenios: la Madre Terrible.

El cuerpo de las mujeres, en *Suspiria (Guadagnino, 2018)*, es protagónico, pero no como objeto si no como sujetos ya que encarna el alma y poder femenino vinculado con símbolos teriomorfos o temporales como el caballo y símbolos nictomorfos relacionados con las tinieblas, la animalidad y el ruido.

Finalmente, la película de Guadagnino es un producto altamente complejo, poblado de símbolos relacionados con lo femenino, con el terror y lo abyecto planteado desde una narrativa interesante imposible de abarcar en un solo artículo y factible de abordarse desde múltiples enfoques en trabajos posteriores.

Referencias

- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. (decimosegunda edición). Siglo XXI.
- Camacho, M. L., y Esparza, C. I. (2015-2017). *Manual estructura y redacción del pensamiento complejo*. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3895>
- Carretero, P. E. (2007). Lo mediático y lo social: una compleja interacción. *FAMECOS* (32), 53-65. <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550188009.pdf>
- Cinemateca uruguaya. (2022). *Suspiria*. <https://cinemateca.org.uy/peliculas/110>
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos. (Novena Edición)* Siruela.
- Cooper, J. C. (2004). *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili.
- Cortés, J. M. (1997). *Orden y Caos*. Anagrama.
- Cotán, F.A. (2016). El sentido de la investigación cualitativa. *Escuela abierta* (19), 33-48. https://www.ceuandalucia.es/escuelaabierta/pdf/articulos_ea19/EA19-sentido.pdf
- De Blois, A. (febrero de 2022). *Proporción áurea: qué es y cómo aplicarla*. <https://www.blogdelfotografo.com/proporcion-aurea/>
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. (M. Armiño, Trad.). Taurus.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Plot Ediciones, S.L.
- Fotonostra. (junio de 2022). Regla de los 3 tercios. Obtenido de Fotonostra: <https://www.fotonostra.com/fotografia/reglatrestercios.htm>
- Guadagnino, L. (2018). *Suspiria* [Película]. Amazon studios, Mithology Entertainment y Diamond Films España
- Heller, N. (8 de octubre de 2018). *Cine del deseo de Luca Guadagnino*. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/15/luca-guadagninos-cinema-of-desire>
- Jung, C. G. (2019). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (Décima impresión). Paidós.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- Padinger, G. (3 de noviembre de 2019). *Infografía: las 4 etapas del Muro de Berlín, de la alabrada a una doble pared con torres y perros*. <https://cutt.ly/4LYQOYn>
- Pulver, A. (4 de febrero de 2016). A Bigger Splash director: 'Italian cinema is mostly a bureau for tourism'. <https://cutt.ly/4LYQSVF>
- Rodríguez, S. (2019). Filo(eros)sofía: el tiempo del amor y el saber en Call me by your name (Luca Guadagnino, 2017). *Trama y fondo: revista de cultura*, 53-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7136060>
- Rojas, C. I. (2011). Hermenéutica para las técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales: una propuesta. *Espacios públicos*, 14(31), 176-189. <https://www.redalyc.org/pdf/676/67621192010.pdf>
- Santa Cecilia, T. (25 de enero de 2022). Los 4 efectos psicológicos de la culpa del superviviente. <https://psicologiaymente.com/clinica/efectos-psicologicos-culpa-superviviente>
- Thompson, J. (2002). *Ideología y cultura moderna*. Universidad Autónoma Metropolitana.