



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

REINTERPRETACIONES DEL MODELO DE BRUJA EN LOS FILMES *SUSPIRIA*

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta
Daniela Guevara Hernández

Asesor
Everest Alam Landa Vargas

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan. Estado de México

Septiembre de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

1. Marco narratológico	1
1.1 Nociones base	2
1.2 Dimensión espacial, temporal y de personaje.....	3
1.3 Narratología y cine	6
2. Aproximaciones brujeriles	8
2.1 Las brujas en el mundo.....	11
2.1.1 Modelos literarios.....	12
2.1.2 Evolución histórica	16
2.2 Rasgos vinculados a la magia.....	18
2.2.1 Aquelarres y danza	19
2.2.2 Vuelo nocturno y ungüentos	20
3. Las brujas en el cine	23
3.1 Análisis de las dos <i>Suspicias</i>	29
3.1.1 <i>Suspicia</i> de 1977	29
3.1.2 <i>Suspicia</i> de 2018.....	32
3.2 Características de las brujas principales en <i>Suspicia</i>	35
3.2.1 Protagonistas Suzy Bannion.....	36
3.2.1.1 Atributos físicos y personalidad	39
3.2.1.2 Reinterpretación del modelo de bruja	45
3.2.2 Antagonistas Madame Blanc	48
3.2.2.1 Atributos físicos y personalidad	51
3.2.2.2 Reinterpretación del modelo de bruja	57
4. Representaciones de la magia	60
4.1 Relación danzas y aquelarres	61
4.2 Plano onírico	65
Conclusiones	70
Referencias bibliográficas	73

Introducción

A lo largo de los siglos, las brujas han representado una figura con importantes alcances históricos, culturales, literarios y más recientemente, cinematográficos. En el mundo ficcional de *Suspiria* estas particularidades se enlazan para dar como resultado dos filmes con un mismo tema en común, pero con diferencias evolutivas importantes en lo referente a la construcción de la bruja.

El objetivo principal de esta investigación es comparar los elementos que conforman a las brujas en los filmes *Suspiria* de 1977 y *Suspiria* de 2018. Bajo esta línea se confrontarán las similitudes y diferencias que, a su vez, ayudarán a encontrar la reinterpretación de dicho personaje. Mientras tanto, en los objetivos particulares se contempla:

- Contrastar la presencia de valores femeninos en los aquelarres.
- Diferenciar las relaciones magia y danza.
- Exponer la importancia del aspecto onírico¹.

En el primer capítulo, se establecerán las bases de la teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel, con especial énfasis en las dimensiones de personaje, espacio y tiempo. Asimismo, se precisará de manera contextual la relación entre narratología y cine.

Para el segundo capítulo, se detallarán los elementos que rodean y describen la figura de bruja clásica, su evolución histórica, algunos modelos literarios donde tiene presencia, así como el vínculo entre el aquelarre y la danza.

El tercer capítulo abre con una clasificación temática de las brujas más representativas en el cine, seguido de las generalidades en los filmes mencionados; contexto de producción, semblanza de sus directores y la influencia de la primera propuesta fílmica sobre la segunda.

Posteriormente, el análisis de las dos *Suspirias* consistirá en diferir los atributos físicos y de personalidad, primero entre las protagonistas Suzy Bannion y

¹ Estos dos últimos objetivos tienen correspondencia con las nociones espaciales y temporales de ambos filmes, mismas que se desarrollan en el Capítulo 4 de esta investigación.

después, entre las antagonistas Madame Blanc, para finalmente, encontrar la reinterpretación al modelo de bruja.

El cuarto y último capítulo aborda los medios y recursos que representan la magia, este acercamiento se logrará mediante el análisis de la relación danzas y aquelarre, con el aspecto espacial. Mientras que, el plano onírico se integra con la dimensión de la temporalidad.

Por otro lado, la motivación e interés por estudiar un tema rodeado de magia y misticismo como el de la bruja se sostiene en un sentido primigenio y de repetición, tal como lo indica el historiador Mircea Eliade en su obra *Ocultismo, brujería y modas culturales*:

El interés por el ocultismo, tan característico de la cultura juvenil, también indica el deseo de revivificar viejas creencias e ideas religiosas perseguidas, o por lo menos mal vistas, por las Iglesias cristianas (astrología, magia, gnosis, alquimia) [...] Todo esto tiene que ver con un mismo impulso fundamental: ir más allá del mundo de significados de los padres y los abuelos y recobrar el sentido y la beatitud perdidos de los "comienzos", y con ello la esperanza de descubrir un modo nuevo y creador de existir en el mundo. (127)

Considerando que esta visión fue descrita en 1997, a lo largo de esta investigación se podrá observar que sigue habiendo una intención atemporal por actualizar los arquetipos clásicos que habitan el imaginario colectivo, correspondiendo siempre a su aspecto contextual.

Es decir, en *Suspiria* de 2018 se vislumbra una necesidad de resignificación y actualización importante al modelo de bruja, en la cual, la idea de volver la mirada al poder femenino se mantiene fuerte y viva.

1. Marco narratológico

El hecho de considerar las similitudes y diferencias entre dos obras fílmicas, como es el caso de este trabajo de investigación, implica seguir un camino de análisis que tome en cuenta los elementos individuales de cada obra, tanto su contexto de producción, como la intención diferenciada por parte de los directores.

Siguiendo dicha intención, la propuesta narratológica de la teórica literaria Luz Aurora Pimentel será de utilidad para llegar al objetivo central y comparativo en las estructuras de los filmes *Suspiria*.

El abordaje retomará entonces, aspectos presentes en la obra *El relato en perspectiva*, mismos que están centrados en cuatro elementos que de acuerdo con Pimentel² son fundamentales en el relato:

- Dimensión espacial
- Dimensión temporal
- Dimensión actuarial³
- Perspectiva del narrador

Cabe mencionar que, atendiendo a la naturaleza cinematográfica⁴ de las historias elegidas, el foco de análisis abarcará únicamente las tres primeras dimensiones, dado que en los filmes ya mencionados no se manifiesta un narrador explícito, el cual es mucho más claro en el ámbito literario, tal como señala la propia autora: “En esas formas de narratividad figurativa “profunda” (drama, cine o ballet) el narrador queda, en efecto, a elección”. (Pimentel 15) Aunado a lo anterior, se omitirá el análisis del narrador puesto que, para la investigación que aquí se plantea, no representa un elemento indispensable en la construcción del modelo de bruja.

El resto de las dimensiones propuestas servirán para abordar las diferentes disposiciones en la figura de bruja y su presencia, tanto en personajes protagónicos,

² Cuyos preceptos a su vez, están basados en la propuesta narrativa de Gérard Genette y de los cuales menciona la autora, se retoman de una forma matizada y modificada. (Pimentel 9)

³ Debido a que durante esta investigación se trabajará con elementos fílmicos, se considera pertinente el cambio de “Dimensión actuarial” por “Dimensión de personaje”, evitando una posible ambigüedad con el término “actor”.

⁴ La autora sitúa al cine como una posibilidad más dentro de los tipos de relatos que pueden ser visualizados cuando se habla del aspecto narrativo o de narratividad. (12)

como en los antagonicos. Así como también para situar la espacialidad en que la magia interviene y finalmente, para observar algunos cambios temporales en ambos filmes.

1.1 Nociones base

Antes de avanzar, vale la pena retomar algunas precisiones centrales referentes a la teoría narratológica. La primera de estas ideas es, naturalmente, acerca del término **narrar**, definido como: “Contar algo que ha sucedido realmente, o un hecho o una historia ficticia, de palabra, por escrito, cinematográficamente, etcétera”. (Oxford Languages). Ya desde esta primera aproximación podemos notar que se incluye al cine y se le otorga la posibilidad de narrar, extendiendo así el sentido más allá de la narración literaria.

La siguiente idea tiene que ver con el acto de narrar; la **narración** misma entendida como:

Nombre que reciben en general textos pertenecientes a diversos géneros literarios en los que se emplea la técnica narrativa. [...] y asimismo relaciones no literarias de sucesos, como las reseñas periodísticas y las informaciones históricas. [...] La narración es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables. (Beristáin 355)

En el caso de esta definición, se deja entrever un punto de gran valor: el requisito de que en un determinado formato susceptible de ser contado (cuento, filme o noticia) existan “sucesos relatables”.

En este sentido, todo lo que nos rodea en nuestra propia vida y en la de otros contiene una serie de elementos y vivencias que pueden ser relatadas, por lo que constantemente podemos resignificar; desde una experiencia estética hasta las acciones vividas. En palabras de la autora: “Nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección de incidentes a partir de nuestra vida, de la vida de los otros, del mundo que nos hemos ido narrando; una selección orientada de

nuestra experiencia, para llevar a cabo una “composición” que signifique y/o resignifique esa experiencia”. (Pimentel 7)

Además, desde la idea de narración, el contexto de producción de los filmes elegidos tiene una importancia considerable, en donde los elementos de una diégesis⁵ se proyectan y se vuelven posibles:

El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. [...] al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como un universo diegético: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una “historia”. (10, 11)

Por lo que se refiere a la **narratología**, la autora menciona que se trata de un conjunto de estudios y propuestas teóricas sobre el relato, en donde los principales alcances implican la situación de enunciación, las estructuras de tiempo, la perspectiva que va a orientar al relato, así como la búsqueda en sus modos de significación y en cómo se va articulando el discurso. (8)

La revisión de estas nociones nos permite dar un primer paso para entender algunas ideas de la narratividad dentro del filme. En líneas siguientes, se verá a detalle los elementos esenciales que conforman dicha visión.

1.2 Dimensión espacial, temporal y de personaje

La propuesta narratológica de Pimentel, relacionada con la primera de las expresiones discursivas anteriormente enlistadas, se refiere al ámbito o **dimensión espacial** del relato. En ella se proyecta la importancia de los objetos descritos, “como instrumento privilegiado para significar el espacio diegético”. (26)

La autora hace hincapié en este punto descriptivo, abordando la idea de serie predicativa:

⁵ “En un sentido narratológico general, se entiende por tal el universo imaginario donde se enclavan los seres y hechos que conforman la historia narrada, por lo que se vincula fundamentalmente a los conceptos de fábula o historia”. (Valles 301)

[...] formada por elementos léxicos tales como nombres propios —cuyos referentes pueden o no ser extratextuales—, nombres comunes, adjetivos y todo tipo de frases calificativas con un alto grado de particularización semántica. El uso sistemático de estos elementos léxicos y discursivos hace de la descripción el lugar privilegiado de la iconización, tanto semántica como discursiva. En el nivel léxico, la iconización se define por un alto grado de particularización en la propia constitución semántica de los lexemas [...] De hecho, toda descripción es un proceso discursivo de particularización —y por ende de iconización— de la significación del nombre que funge como tema descriptivo. (39)

Lo anterior brinda una pauta sobre las características que se tomarán en cuenta en el caso de ambas *Suspirias*, sobre todo en las descripciones, en un nivel más semiótico que discursivo.

Habrá que notar entonces las descripciones aportadas por la cámara, con énfasis a todos aquellos elementos de iconicidad dentro del mundo mágico de las brujas, puesto que, como destaca Pimentel: “La descripción es el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo”. (41)

Por lo que se refiera al tema de la **dimensión temporal** del relato, Pimentel propone algunas pautas para el análisis de esta importante estructura dentro del relato, primero situándonos en el funcionamiento del tiempo narrado con respecto a lo que ocurre en la realidad:

“La historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia” (42)

Por otra parte, también aborda la noción de orden, puntualizando en que se trata de “la relación temporal entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso [...] secuencia entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando”. (44)

Para ejemplificar la manifestación de la dimensión temporal en algunos momentos clave de las historias, nos basaremos en la propuesta que la autora retoma de Gerard Genette, es decir, dos tipos de rupturas o anacronías en donde lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia. (44)

- a) Analepsis. Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flashback*, según la terminología cinematográfica).
- b) Prolepsis. Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto. (44)

Asimismo, Pimentel explica que estas estructuras desempeñan un papel vital en el relato. Una de las dos posibilidades es la función completiva, que ayuda a mostrar información de hechos omitidos en la narración, la segunda posibilidad tiene una función repetitiva, tanto si se dan elementos que ya fueron incluidos con anterioridad o si, por el contrario, se trata de datos que todavía no ocurren en el tiempo de la historia.

Por último, nos encontramos frente a la **dimensión de personaje** de elementos narratológicos, cuya explicación parte del hecho de que, de acuerdo con la autora el personaje es un efecto de sentido que se logra a través de estrategias del discurso y narración.

Sin embargo, cobra especial importancia y carga simbólica el nombre en los personajes, puesto que es el eje que permite individualizar y establecer la permanencia del personaje que se esté analizando.

El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones. [...] Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria. Éste es el caso de los personajes que Hamon llama referenciales (1977, 122): personajes históricos (Napoleón), mitológicos (Apolo), alegóricos (“el Odio”), tipos sociales (“el obrero”, “el pícaro”, “el caballero”, entre otros). (63-64)

Este nivel, considerando la finalidad de la presente investigación, es la categoría de análisis más relevante y fructífera, en cuanto a que construye la identidad y significado de personajes tan específicos que logran actualizar el modelo de bruja en los filmes *Suspiria*.

Hasta este punto se ha hecho una revisión de los conceptos teóricos de Luz Aurora Pimentel, partiendo como base para la integración de elementos narratológicos aplicados a los filmes ya mencionados. Por lo que ahora se abordará la relación que hay entre narratología y cine, así como algunas consideraciones notables de esta última disciplina para, posteriormente, entrar a detalle en sus estructuras narrativas.

1.3 Narratología y cine

El reconocimiento de la relación entre estas dos disciplinas se retoma desde la visión de Lauro Zavala, quien al inicio de su obra *Narratología y lenguaje audiovisual*, aporta una idea de narratividad orientada en su aplicación al cine, de manera similar y paralela con la línea argumental de Pimentel: “Los seres humanos somos animales narrativos, pues creamos narraciones para dar sentido a la experiencia. Y el cine es la forma de narración más persuasiva que existe. La vida es una mera imitación del cine, y la narratología permite entender en qué radica su fuerza”. (Zavala 5)

Por otra parte, el autor define al **análisis narratológico** como: “Estudio de los elementos narrativos de una película de ficción, ya sea en términos estructurales y actanciales o en términos de su proceso de enunciación narrativa. Algunos elementos fundamentales de todo análisis narratológico en el cine son el punto de vista y los actantes”. (7)

Con esta idea en mente se hace notoria la importancia que tendrá el análisis de actantes o personajes en los filmes *Suspiria*, sobre todo de manera comparativa y en la conformación de algunos de ellos, tales como son las protagonistas y antagonistas de ambas historias.

Otro punto importante es la noción planteada sobre el suspenso en la narración, ya que el autor hace esta distinción para ahondar en las peculiaridades del género.

Análisis del Suspense Narrativo: Estudio de las estrategias estructurales ligadas al interés del espectador por conocer el desenlace. El suspense se apoya en el mecanismo que permite que el espectador conozca algo que uno o varios personajes ignoran. Su contraparte es la sorpresa, mecanismo por el cual el espectador ignora algo que el narrador conoce. (8)

Si bien el objetivo de esta investigación no está centrado en el análisis del género de suspense en el cine, sí resulta importante este aspecto como un punto de partida para recoger las características del cine de tipo *giallo* italiano, corriente en la cual se enmarca el filme *Suspiria* de Argento y la cual, tiene un posible enlace con la noción de narrativa policiaca que ofrece Lauro Zavala:

Todos sabemos que la narrativa policiaca es, entre todas las formas de empleo del suspense narrativo, la más persistente y la que ha dado sus mejores resultados precisamente en el cine y en el cuento corto. [...] En primer lugar, el tema central de todo relato policiaco es la muerte, lo cual es una preocupación vital para todos, y en segundo lugar (y esto es tal vez lo más importante) el lector no juega para ganar, sino para perder. [...] En el suspense producido como resultado del misterio, el lector o espectador sabe que hay un secreto, aunque ignora la solución que puede tener. En este caso, el narrador compite con el lector, y debe sorprenderlo. Ello atrae la curiosidad de este último, y se resuelve por medio de la explicación del narrador o del personaje que cumple el papel del investigador en la historia. Este suspense es propio del relato policiaco, que es la narrativa epistémica por excelencia. (16-17)

Como ya se puede vislumbrar, el suspense narrativo en las historias de corte policiaco resulta ser una herramienta que no solo crea un vínculo con el receptor, sino que, también guía las acciones de los personajes en puntos clave de los hechos, esto al menos en las reflexiones que se harán para el primer filme mencionado: *Suspiria*, de 1977.

Para concluir este apartado, podemos recapitular que se han hecho una serie de precisiones en torno a la narratología y su incidencia con el cine, primero desde la visión de Luz Aurora Pimentel, con definiciones sobre el acto de narrar, seguido de la idea de narración y, por último, de lo que la autora concibe como narratología.

Después, con el acercamiento en torno a las generalidades de lo que ella llama dimensión espacial, temporal y de personaje en un relato o filme. Por último, se abordó la relación narratología y cine desde los criterios de Lauro Zavala, tanto de lo que se entiende por análisis narratológico, como de la importancia e implicaciones del suspense narrativo dentro del género fílmico policiaco.

2. Aproximaciones brujeriles

Actualmente, el término “bruja” está tan inmerso en la cultura, que rara vez nos preguntamos sobre su origen, las características que lo definen o acerca de las implicaciones de la palabra en diferentes momentos de la historia. Si bien, la figura de bruja es un modelo constante en representaciones narrativas modernas como son filmes y series televisivas, es imprescindible ver más allá de la figura actual para lograr visualizarla en su totalidad, tomando en cuenta su evolución y alcances históricos.

Comencemos entonces a entender las bases que definen al modelo de bruja, retomando primero, algunos significados interesantes y de valor que rodean a este personaje.

Una de las definiciones más completas, es la que ofrece el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana, o española*:

Bruja, brujo [En el original, Brvxa, bruxo], cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio, a trueco de una libertad viciosa y libidinosa, y unas veces causando en ellos un profundísimo sueño, les represente la imaginación ir a partes ciertas y hacer cosas particulares. [...] Aunque hombres han dado y dan este vicio y maldad, son más ordinarias las mujeres, por la ligereza y fragilidad, por la lujuria, y por el espíritu vengativo que en ellas suele reinar: es más ordinario tratar esta materia debajo del nombre de bruja que de brujo. [...] A las brujas llamaron striges, pues se entiende de ellas matan los niños, y chuparles la sangre y como se dijeron, *striges ab sridendo* se pudieron decir brujas, de *bruit*, vocablo francés que vale estruendo, y ruido por el que llevan cuando van por los aires que dicen causar tempestad y tiempo borrascoso. (Covarrubias 154-55)

De esta definición podemos extraer tres de las muchas características que imperaban en el pensamiento de 1611, fecha de este diccionario y un momento cercano a la cacería de brujas:

1. Las brujas, quienes reniegan de Dios y de la fe, están prometiendo su obediencia a entes que las llevan a cometer actos de vicio.

2. Las características de las mujeres, al ser “diferentes e inferiores”⁶ a las de los hombres, tienen una mayor tendencia a dejarse guiar por la maldad y las tentaciones del diablo.
3. Las brujas son seres malvados, que aprovechan sus poderes de vuelo para provocar sufrimiento, especialmente en infantes.⁷

Otra de las definiciones que se pueden precisar brevemente en este punto es la de “hechicera”, la cual tiene ciertos rasgos y matices diferentes a los de la bruja, los cuales además son importantes para entender la percepción evolutiva de una a otra: “La hechicera, aparte de conocer los secretos de la Magia, de ser alcahueta, posee también ciertos conocimientos de tipo empírico que le permiten ejercer, a la par, los menesteres de envenenadora y perfumista”. (Caro 43)

En cuanto a la práctica de la brujería y la hechicería se refiere, ambas corrientes tienen diferencias orientadas a su origen y finalidad:

Según algunos críticos se distinguen porque la una es benéfica [hechicería] y la otra es maléfica [brujería] (constituyendo respectivamente la «magia blanca» y la «magia negra»). Según otros se distinguen por la intervención del Diablo, ausente en la hechicería y presente en la brujería. Y para otros, en fin, la hechicería sería una práctica individual y urbana, mientras la brujería sería colectiva y rural. (Botta 46)

Ahora bien, ante todas estas ideas, también vale la pena destacar una perspectiva actual de la figura de bruja, la cual se describe como:

“brujo, ja. Persona a la que se le atribuyen poderes mágicos obtenidos del diablo. | Hechicero supuestamente dotado de poderes mágicos en determinadas culturas. | En los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba.” (RAE).

⁶ Esta distinción de género ha sido estudiada por diferentes autores, como el antropólogo Massimo Centini: “En definitiva, había una diferenciación de orden cultural: la mujer era la bruja «baja» que practicaba el maleficio porque era adepta al diablo, a menudo sin darse cuenta y estaba guiada por el mal. El hombre, en cambio, participaba conscientemente del pecado, que se convertía en un instrumento ideológico de su lucha”. (Centini, 35)

⁷ Más adelante, en el último apartado de este capítulo se hará una precisión que explica la relación entre brujas y el “robo” de niños.

En esta definición podemos notar que se quitan muchas de las connotaciones negativas de género, pero también se siguen manteniendo vigentes algunos elementos genéricos ya mencionados, como son la relación con el diablo, la maldad inherente y la capacidad de volar como uno de los poderes más recurrentes entre las brujas.

Además, resulta interesante notar el hecho de que aquí se pone en primer término la palabra “brujo”, seguido de “bruja” como una segunda posibilidad, lo cual es un detalle contrastante, sobre todo si recordamos que en el diccionario de Covarrubias esta distinción de sexo se daba en modo inverso.

Finalmente, otras definiciones que ayudan a formar la noción de bruja son las que ofrecen tanto el *Diccionario de motivos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel, como el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier.

En el primero, encontramos una acepción breve pero poderosa en términos de origen maligno, en donde se proyecta una imagen negativa de dichas mujeres: “Bruja. Aliado del diablo; Seductora demoniaca”. (Frenzel 35)

La segunda definición, de tipo simbólica, describe a las brujas como personajes bajo un tratamiento histórico que las fue degradando, hasta ser relacionadas con ideaciones negativas:

Brujo, bruja. La bruja es la antítesis de la imagen idealizada de la mujer. En otro sentido la bruja ha sido considerada por la influencia de la predicación cristiana, como una degradación deliberada de las sacerdotisas, de las sibilas y de las magas druídicas. Fueron disfrazadas de manera horrible y diabólica, contrariamente a las iniciadas antiguas que enlazaban lo visible con lo invisible, lo humano con lo divino; pero lo inconsciente suscitó el hada, de la cual la bruja, servidora del diablo, no apareció ya más que como caricatura. Bruja, hada y maga, criaturas de lo inconsciente, son hijas de una larga historia, grabada en la psique, y de las transferencias personales de una evolución entorpecida, que las leyendas han hipostasiado, vestido y animado como personajes hostiles. (Chevalier 200)

Con todas estas ideas en mente, podemos empezar a trazar de manera general, un panorama de lo que reflejan los términos “bruja” y “hechicera”, donde las características más sobresalientes dentro del imaginario colectivo son su relación con lo demoniaco, su capacidad de vuelo nocturno, la maldad inherente, las prácticas mágicas y su aspecto físico.

2.1 Las brujas en el mundo

De acuerdo con Mircea Eliade, las distintas interpretaciones de un mismo mito histórico o cultural obedecen a sus posibilidades de repetición, siendo el hombre, la figura encargada de buscarles un nuevo sentido acorde a su tiempo, espacio y a las circunstancias específicas desde donde se esté desarrollando:

[...] un objeto o un acto no es teoría real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación: todo lo que no tiene un modelo ejemplar está “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad. Los hombres tendrán, pues, la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos”. (Eliade *El mito* 25)

Lo anterior es importante ya que nos ayuda a mantener la visión de que, aunque las brujas tienen su origen en una misma idea colectiva, la forma de manifestarse a lo largo de los siglos y en diferentes culturas, ha sido y es el elemento cambiante en todas ellas.

En este sentido, Eliade también hace una precisión que pone de relieve la percepción de las brujas en el mundo, ejemplificando la relación entre brujas occidentales con respecto a las orientales y el valor de los poderes mágicos como prácticas universales: “En rigor, todos los rasgos que se asignan a las brujas y los brujos europeos —con excepción de Satanás y el shabbat— también los poseen los yoguis y magos indotibetanos. También de éstos se dice que vuelan, pueden hacerse invisibles, matar a distancia, dominar a demonios y espectros, etcétera”. (Eliade *Ocultismo* 100)

Esta idea ayuda a vislumbrar entonces, el hecho de que la noción de bruja en distintas partes del mundo refleja símbolos más o menos similares, o al menos identificables al imaginario común.

2.1.1 Modelos literarios

Hablar de las brujas también implica abordar la forma en que la literatura ha ido moldeando esta figura histórica, especialmente en el mundo grecolatino y la Edad Media. Las brujas, al ser personajes situados en la frontera entre la realidad y la ficción, conservan características de la bruja “real”,⁸ apareciendo en mitos, leyendas, cuentos, en fuentes tanto cultas como populares, escritas y orales, que se nutren unas de otras. (López párr. 1)

Por lo que respecta a las deidades clásicas vinculadas a la magia, hay que precisar que su papel es precursor al de la bruja y que sus características están ligadas de forma más cercana con las hechiceras, pues son presentadas como mujeres con el poder de hacer transformaciones en la naturaleza, tanto en seres vivos como en el medio físico que las rodea (Fernández 39). Esta función vale en ambos sentidos: en el de sanar y ayudar, pero también en la práctica de crear actos dañinos.

Para ilustrar lo anterior, tenemos el caso de Medea, conocida por su poder para fabricar hechizos y filtros mágicos (Grimal 192). Esta cualidad es un elemento que no pasa desapercibido en *Las Argonáuticas*, ya que Medea se vale de dichos poderes que beneficiarán a Jasón, para luego de ciertas travesías, conseguir el vellocino de oro.

Sin embargo, el final trágico y dañino de este personaje lo cuenta Eurípides en la obra *Medea*, cuando al planear su venganza contra Jasón por casarse con Creúsa, termina por matar a sus propios hijos y también a la nueva esposa de este, regalándole una corona y un vestido que han sido envenenados previamente.

En el caso de Circe, otra de las hechiceras emblemáticas de la mitología, se nos muestra descrita como experta en [la fabricación de] filtros mágicos y elixires, así como pócimas, mejunjes, bebedizos y venenos (71).

En la *Odisea* de Homero y ante la llegada de Ulises a la isla de Eea, Circe ocupa sus conocimientos para hechizar a la tripulación del protagonista,

⁸ Este sentido de “realidad” se refiere a la creencia de que las mujeres tenían poderes mágicos para dañar a otros, razón suficiente para que muchas mujeres fueran ser señaladas y sentenciadas durante la caza de brujas.

haciéndoles olvidar su patria y convirtiéndolos posteriormente en animales, todo esto mediante un brebaje mágico y el uso de su varita⁹.

Como podemos notar, la manera en que las divinidades grecolatinas son presentadas proporciona una antesala para la configuración posterior de la bruja, pues sus poderes mágicos no se han dado por un pacto con el diablo¹⁰ y más bien están relacionados con el ámbito de la hechicería, tal como lo expone el autor Julio Caro Baroja:

[...] durante varios siglos de la Antigüedad clásica, hallamos documentada la creencia en que ciertas mujeres (no por fuerza viejas siempre) eran capaces de transformarse a voluntad y transformar a los demás en animales, que podían también realizar vuelos nocturnos y meterse en los sitios más recónditos, haciéndose incorpóreas, eran expertas en la fabricación de hechizos para hacerse amar o para hacer aborrecer a una persona, podían provocar tempestades y enfermedades, tanto en hombres como en animales y dar sustos o gastar bromas terroríficas a sus enemigos. (Caro 47)

Avanzando un poco en la historia, otra de las apariciones notables de brujas en la literatura, es la que encontramos en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina* de Fernando de Rojas, una figura que destaca en primera instancia, por el apelativo de “hechicera” con el que es referida en múltiples ocasiones, por otros personajes en la obra. Lo anterior indicaría que, como se precisó al inicio del punto 2 de esta investigación, la hechicería y la brujería tienen diferencias asociadas al modo y la intención con que se llevan a cabo las prácticas mágicas.

En este sentido, hay un amplio abanico de funciones realizadas por Celestina y relacionadas, en cierta medida, con la hechicería tal como lo describe uno de los sirvientes de Calisto: “Pármeno. — [...] Ella tenía seis oficios. Conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hazer afeites y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primero oficio cobertura de los otros, so color del cual muchas moças destas sirvientes entravan en su casa [...]”. (La Celestina 35)

⁹ La varita es el instrumento por antonomasia de las Hechiceras y Magas en la literatura y el folklore. [...] La varita de Atenea es “de oro” (*χρυσείη*, Od.XVI 172-6), pero nada se especifica de la de Circe, por lo cual algunos autores piensan que la suya podría ser un palo para dirigir a los animales y no una varita mágica, pues el término *ραβδος* [varilla] puede aludir a una varita o a un caduceo, pero también a un palo, una vara o un bastón. (Galindo 15)

¹⁰ “El pacto con el Diablo es una característica que define a la bruja medieval-renacentista y a la bruja en general. Se parece mucho al pacto con el señor feudal, propio de la época”. (Carranco 4)

Estas características son importantes ya que la hacen un personaje nutrido de máscaras y posibilidades para lograr su cometido o *philocaptio*¹¹ de unir a Melibea con Calisto, utilizando una madeja de hilo que previamente ha sido hechizada.

Otro de los aspectos a destacar es el hecho de que Celestina invoca a Plutón como parte del ritual de encantamiento:

Celestina.— Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles [...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardança a obedescer mi voluntad y en ello te embuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre. [...] Si no lo hazes con presto movimiento, ternasme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro. (La Celestina 60-61)

De acuerdo con los conceptos revisados de bruja y hechicera, la invocación de Celestina muestra una inclinación hacía la brujería, puesto que se realiza una especie de pacto con Plutón, deidad romana de la muerte y el inframundo, momento que puede ser comparable hasta cierto punto, con el pacto al Diablo de las brujas en el aquelarre tradicional.

Un último ejemplo de brujas dentro de la literatura es la que encontramos en la obra *Macbeth* de William Shakespeare, específicamente cuando las “Hermanas Fatídicas” hacen sus primeras manifestaciones ante Banquo y Macbeth, revelando así varias particularidades físicas en la concepción de bruja de la época:

¿Quiénes son estas, tan resacas y de atuendo tan extraño que no semejan habitantes de este mundo, estando en él? - ¿Tenéis vida? ¿Sois algo a lo que un hombre pueda hablar? Parecéis entenderme por el modo de poner vuestro dedo calloso sobre los magros labios. Sin duda sois mujeres, mas vuestra barba me impide pensar que lo seáis. (Macbeth 4)

¹¹ “La *philocaptio* era la actividad más común de las hechiceras y consistía en provocar el amor o la pasión en terceros mediante procedimientos mágicos”. (Canet 1)

En esta obra las tres brujas vaticinan los hechos que están por ocurrirle a Macbeth y son personajes decisivos en las acciones de dicho personaje, por lo que su función es principalmente premonitoria de los hechos adversos que ocurrirán. Estas profecías, dicho sea de paso, son ambivalentes puesto que en apariencia son benéficas para Macbeth, pero su verdadero trasfondo es llevarlo a la ruina.

Por otra parte, es notable que una de las presencias importantes en esta tragedia shakesperiana sea la aparición de la diosa Hécate, quien les reclama a las brujas no haberla invitado al encuentro con Macbeth, siendo ella una de las divinidades más representativas del inframundo en la mitología griega¹²:

“[...] ¿cómo habéis tenido la insolencia de tratar con Macbeth para moverle enigmas y pláticas de muerte y yo, divinidad de vuestros ritos, y secreta urdidora de perjuicios, nunca he sido llamada a tener parte ni dar gloria y honor a nuestro arte? [...] Aprestad los calderos, los encantos, los conjuros y todo lo obligado”. (Macbeth 22).

Hasta aquí tan solo algunos ejemplos de cómo la literatura ha ido recogiendo y moldeando características que hasta hoy en día persisten en torno a algunas personificaciones brujiaras, mismas que también tuvieron una importante incidencia en su posterior cacería, tal como lo indica Massimo Centini: “El modelo de bruja y su fisonomía se fueron definiendo, según estereotipos todavía difundidos, a partir del siglo XIV, coincidiendo con el inicio de la gran persecución”. (Centini 11)

En cuanto a la literatura se refiere, resulta importante el estudio del modelo de bruja desde este enfoque, ya que en él se incorporan a su vez el estudio cultural e histórico, logrando un sentido completo de dicho personaje.

¹² “Hécate era considerada soberana de las almas de los muertos. Se creía que, tanto al unirse el alma con el cuerpo, como al separarse, es decir, al nacer y al morir una persona, estaba presente. [...] Hécate es, en suma, una divinidad propia para que en su torno se desarrollen los cultos secretos y la idea del terror”. (Caro 33)

2.1.2 Evolución histórica

Como ya se mencionó anteriormente, aunque la configuración de las brujas responda a las diferentes circunstancias sociales, históricas y culturales en donde dicho modelo se inserte, también es innegable que comparten ciertos elementos de origen, lo cual ayuda a su clasificación:

Al cambiar su mundo circundante la bruja parece que ha de cambiar también de posición. Pero en realidad es un personaje muy igual a sí mismo, en tanto en cuanto [sic] existe. Y es, precisamente, al estudiar los cambios de la circunstancia en que se mueve, cuando nos damos cuenta del modo impresionante como cambian también en las mentes de hombres de sociedades distintas las fronteras de la realidad o, mejor dicho, de lo que se tiene por real. (Caro 6)

Por otro lado, un factor imperante es el hecho de que, históricamente existe una tendencia por marginar lo diferente, lo que puede alterar las reglas de comportamiento establecidas en una sociedad. Es así que las brujas medievales, al representar todo un modelo de oposiciones a las creencias cristianas, serían víctimas de persecución, cacería y erradicación, significando también un momento histórico y punto de quiebre entre aquellas mujeres curanderas, parteras y de sabiduría ancestral: “En el seno de la sociedad religiosa medieval dominada por la iglesia toda desviación era concebida en términos teológicos, así las mujeres que tenían un saber y por ende un haber propio, que eran dueñas de arte curativo, o en general que eran diestras en un oficio eran consideradas agentes de Satanás”. (Galvis 53)

Hacer esta reflexión es importante, pues a partir de este momento histórico, comienza una asociación directa de las brujas como personajes herejes¹³: “[...] podía ser considerada hereje cualquier persona que mostrara desprecio por la Iglesia y también quien practicara la magia. En consecuencia, hubo numerosos rituales considerados «mágicos» que podían ser considerados como expresiones de la herejía”. (Centini 44)

¹³ Concepto entendido en su sentido más amplio: “Persona que niega alguno de los dogmas establecidos en una religión”. (RAE)

De acuerdo con el *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, la acepción para esta palabra se define de la siguiente manera: “Herejía. Según la etimología, *hairesis* [opinión separada] no significaba más que elección, adhesión o asentimiento a un partido cualquiera, suponiendo que había dos opciones encontradas más: luego pasó a significar exclusivamente error voluntario y tenaz contra un dogma católico. (Monlau 294)

Bajo esta idea se puede observar entonces, el pensamiento y actuar de la bruja, desde una “opinión separada” a la norma social de su época, por lo que el cristianismo segregó a un sector de mujeres, justificando los ya conocidos actos de cacería, desde sus propias reglas.

Hasta aquí se ha visto un breve recorrido evolutivo, primero sobre la figura de la hechicera, con ayuda de la literatura, pasando también por las características generales de las brujas y en líneas recientes, un acercamiento a las mujeres herejes. Por lo que, para finalizar este apartado, se propone un repaso también a los conceptos clave de un movimiento relativamente actual, es decir los representantes de la Wicca o wiccanos.

Se trata de una corriente que retoma la esencia de la magia conectada a la naturaleza, con intenciones alejadas de la brujería que “daña”. Además, en la etimología de Wicca encontramos un significado que expone la sabiduría y conocimientos ancestrales de las mujeres señaladas como brujas:

La palabra inglesa *whitch*, que significa bruja en la acepción moderna, deriva de *wicce*, y luego pasó a *wicca*, que significa “sabia”. [...] El movimiento Wicca actual entronca con este rostro ambiguo de la bruja, en el que conviven aspectos negativos y positivos en una extraña y no siempre clara simbiosis. Básicamente, la Wicca pretende ser una especie de “religión de la naturaleza” que se relaciona con figuras del pasado ligadas estrechamente con la tierra, como la Gran Diosa Madre. (Centini 178-179)

Otra forma interesante de entender esta corriente es la que propone la escritora Pilar Pedraza, quien resalta la ideología de la Wicca con apego a los movimientos sociales del feminismo, la igualdad racial y del mismo modo que Centini, sobre el respeto a la naturaleza como un eje rector:

[...] religión neopagana, que se desarrolló en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX. [...] A partir de 1960 se denominó sencillamente Wicca y a sus adeptos wiccanos y wiccanas. La Wicca es brujería blanca y religión neopagana artificial, construida con retales antiguos, sobre la base moderna y feminista del poder cósmico de un dios cornudo y una diosa. Sobre este poder se asienta el ecologismo, cierto progresismo en lo que concierne a la libertad y las relaciones humanas, pues proclama la igualdad de raza y de género. (Pedraza *Brujas* 241)

2.2 Rasgos vinculados a la magia

Como se ha podido notar, han aparecido ya ciertos indicios y características que ayudan a construir la figura de bruja, por lo que en este apartado se verán algunos elementos adicionales para seguir nutriendo este camino.

Uno de los rasgos más distintivos e inherentes a las brujas es la magia¹⁴, entendida de forma general como aquellos poderes sobrenaturales que le permiten a este personaje ganar ventaja por sobre sus enemigos o víctimas.

En el imaginario colectivo, la magia producida por una bruja puede darse a través de diferentes vías, tales como la enunciación de un conjuro milenario, con la ayuda de una varita mágica o de sus propias manos (a manera de instrumento), por la elaboración de brebajes ponzoñosos en su caldero o mediante bailes y ritos grupales de invocación, por mencionar algunos ejemplos.

Pues bien, todos estos mecanismos engloban distintas formas de trabajar para que la voluntad de las brujas se haga realidad, con metodologías específicas para lograr su objetivo. Lo anterior nos lleva a ampliar el significado de algunas de esas herramientas y mecanismos, ya que, para el análisis posterior de los filmes seleccionados, el acercamiento a esta parte será un paso de suma importancia.

¹⁴ El sentido actual del término es definido por la RAE como: “Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales”.

2.2.1 Aquelarres y danza

Dicho lo anterior, hablemos entonces de las reuniones secretas en donde comúnmente se ubica a las brujas: el aquelarre o *sabbat*.

La definición etimológica que ofrece el filólogo español Joan Corominas nos describe ya los términos que conforman la idea de celebración e idolatría pagana, aunado a sus personajes principales: las brujas y el demonio en la piel del macho cabrío:

“Aquelarre. ‘Conciliábulo de brujas con el demonio’. Del vasco, *akelarre*, propiamente ‘prado del macho cabrío’, compuesto de *larre* ‘prado’ con *aker* ‘cabrón’, por creerse que el demonio aparece bajo la forma de este animal; primero designó el lugar donde se reunían las brujas, después la propia reunión”. (Corominas 58)

Como se puede vislumbrar, el aquelarre es el punto de encuentro con mayor relevancia para comulgar con el mundo mágico de las brujas, sobre todo de forma comunitaria: “El sabbat es importante puesto que socializa, hace colectiva, la hechicería, que hasta entonces era mayoritariamente individual”. (Carranco 5)

El aquelarre, dice Centini es una expresión ritual y ceremonial con elementos mezclados del culto pagano, caracterizada por bailes descontrolados y culto a las divinidades del infierno. (Centini 108)

[...] el rito contemplaba casi siempre la celebración de un abundante banquete; se bailaba y se cantaba; se practicaba la antropofagia; se efectuaban orgías; en el aquelarre se celebraba una especie de parodia de la misa [...] las brujas recibían de manos del diablo productos maléficos para realizar hechizos, volar y matar personas o dañar campos y cultivos. (115)

Por lo que se refiere a las danzas desenfrenadas en el aquelarre, hay una experiencia primitiva anterior, una que busca conectar con la naturaleza y sus elementos. Las antiguas civilizaciones danzaban para invocar una buena cosecha, ahuyentar a los malos espíritus, como parte de los ritos de iniciación o simplemente para entrar en comunión con sus deidades cosmogónicas. Se trata entonces, de un movimiento y momento catártico, en palabras de Patricia Úbeda¹⁵:

¹⁵ Fragmento original en *Historia básica del arte escénico* de Oliva, C. & Torre Monreal.

El hombre identifica todo lo que lo rodea con el fenómeno sagrado, los elementos de la naturaleza son espíritu, y tiene la necesidad de acercarse a este espíritu. Cuando lo hace a través del movimiento siente la catarsis producida por la danza, que no solo le hace experimentar su capacidad de conectar con lo sobrenatural mediante un estado de trance, sino que este placer catártico le fortalece, le hace sentir mejor, más fuerte, más seguro. (Citado en Úbeda 353)

Bajo esta idea, cobra un mayor sentido lo expuesto por Eliade con respecto al origen mítico de los rituales y actos profanos, en donde las representaciones de esta naturaleza, dice el autor, adquieren sentido y significación porque son un acto de repetición que tomamos de nuestros antepasados. (Eliade *El mito* 6)

Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano presupuesto. [...] (pues toda danza fue creada *in illo tempore*, en la época mítica, por un “antepasado”, un animal totémico, un dios o un héroe). Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre; ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (pasos laberínticos, saltos, ademanes efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etcétera), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de “aquel tiempo”. (Eliade *El mito* 19-20)

En este sentido, podemos decir que el aquelarre y sobre todo sus danzas están representando actos primigenios que reactualizan la idea del movimiento y ritmo, presentes en las civilizaciones que poblaron el mundo mucho antes que las propias brujas.

2.2.2 Vuelo nocturno y ungüentos

Otra de las características reconocibles y sumamente difundidas por los inquisidores es la habilidad de vuelo en las brujas, un “poder mágico” que les daría la capacidad de desplazarse en búsqueda de víctimas y de tener un acceso directo a los aquelarres: “El tema del vuelo con la ayuda de bastones o escobas ha encontrado en la mitología de la brujería una importante caja de resonancia. [...] Por otro lado,

la simbología fálica de la escoba en la conciencia popular se cargaba de significados obscenos y demoniacos”. (Centini 132)

En este sentido, vale la pena resaltar el hecho de que los vuelos de las brujas se apoyaban de ungüentos especiales que eran untados en el cuerpo o sobre la misma escoba, también como un requisito previo al aquelarre¹⁶ y un elemento recurrente de todos los relatos de brujas. (Díaz 92).

El contenido de estos ungüentos tiene una estrecha relación con los conocimientos herbolarios y medicinales de muchas mujeres de la época¹⁷, pero que al tener un sentido sanador daba pie a interpretaciones mágicas, tal como lo plantea Centini: “la separación entre terapia y práctica mágica era muy sutil. [...] las curanderas tenían un carácter ambiguo: conocían el modo de provocar la enfermedad y el modo de eliminarla”. (Centini 160)

Bajo este pensamiento, encontramos también que los ungüentos para las cabalgatas nocturnas de las brujas, además de estar compuestos por hierbas aletargantes y tóxicas, se creía que una parte de su formulación estaba compuesta por niños robados, lo cual surge de la idea de que las comadronas, al ser integrantes de la secta de brujas, aprovechaban su oficio para robar infantes y usarlos en sus rituales. (117).

Uno de los inquisidores más famosos en difundir tal idea fue Heinrich Kramer, quien afirmaba en su obra *Malleus maleficarum*, que la composición de dichas preparaciones se derivaba principalmente de animales venenosos y niños:

A las brujas se las enseña a preparar el ungüento y a untar el bastón. Este ungüento se elabora con un secreto de diabólica malignidad: grasa de niños asados y hervidos. [...] Se mezcla dicha grasa con animales muy venenosos como serpientes, sapos, lagartijas, arañas que se mezclan juntos en secreto: si alguien tocara este ungüento, aunque fuera una sola vez, moriría inmediatamente de mala muerte o después de haber pasado grandes sufrimientos. (Citado en Centini 118)

¹⁶ “Era fundamentalmente durante el «sábado de las brujas» cuando éstas volaban por la noche sirviéndose para ello de objetos o animales (especialmente escobas o machos cabríos) en los que cabalgaban, después de aplicarse ungüentos especiales”. (Díaz 90)

¹⁷ “El eje mujer-sabiduría-magia-medicina, dentro de un espacio íntimo, perdura a lo largo de los siglos, configurando una fuerza tal que no se puede eliminar a pesar de las trabas masculinas y del afán por apartarlas del saber”. (citado en Molero 103)

Otro punto interesante por destacar es el que indaga en el papel del consumo de plantas alucinógenas, como una posible explicación a la idea tan arraigada que se tenía, y todavía se tiene, de las brujas viajando por los aires. Caro Baroja indica que los estados de ensueño y los recuerdos que contaban las acusadas en los juicios tenían origen en estupefacientes de plantas, específicamente en las de tipo “solanáceas” como son la belladona, el beleño y el estramonio¹⁸.

El estado de somnolencia se alcanzaba de modos diversos utilizando tales plantas. A veces se cocían las hojas, en ocasiones se fumaban. Con las cocciones se hacían bebidas o bien una pomada que es probable sea la base de los ungüentos de que con tanta frecuencia se habla en los procesos. Durante el sueño provocado de estas formas distintas se tenían realmente visiones extrañas. [...] la desventaja de que las visiones que producen son, con máxima frecuencia, muy sombrías. (Caro 251)

De igual manera, el botánico Tomás Emilio Díaz complementa esta idea explicando el mecanismo de acción del ungüento sobre las mujeres que estaban en contacto con la naturaleza, pero que, dentro de la interpretación de efectos toxicológicos, se terminó asociando con lo mágico y demoniaco:

Durante los aquelarres, los participantes o bien tragaban bolitas de pócima o se friccionaba el cuerpo con el «Ungüento de las Brujas»; se llegó a tal sutileza que se untaban solamente las partes del cuerpo cubiertas con piel más fina, como los senos, axilas e ingles, o se cubría con emplastos las zonas donde las arterias son más superficiales o abultadas, como cuellos y sienes. (Díaz 96)

Recapitulando este apartado, se han abordado algunos de los aspectos básicos que conforman la figura de bruja, con elementos y características definitorias que serán de utilidad en el transcurso de esta investigación.

De forma general, en este capítulo se han hecho brevemente las diferenciaciones que ubican a dicha figura en un marco evolutivo y literario, para entender sus aristas más sobresalientes y con ello identificar el punto en donde caben las nuevas formas de reinterpretar a las brujas de los filmes *Suspiria*.

¹⁸ De acuerdo con el artículo "Brujas, ungüentos, supersticiones y virtudes de las plantas", las tres plantas comparten propiedades calmantes, estupefacientes y narcóticas. "Todas las plantas que hemos descrito tienen la virtud de producir, en las personas que las toman, una sensación de gran ligereza, como si «volaran por los aires»". (Díaz 96)

3. Las brujas en el cine

Hablar de brujas en el cine significa hablar de un arquetipo atemporal y vigente, en el que el director, a través de las diferentes décadas y lugares nos ofrece su propia visión del “ser bruja”, tal como se resalta en el artículo “Brujas de celuloide. Una selección”: “[...] el atractivo fílmico de la mujer perversa, de la bruja a la vampira, sigue sin acusar desgaste, independientemente de los tiempos que corran”. (Dos 138)

El resultado de este entender “ser bruja” nos llega como espectadores en compañía de una amplia variedad de motivos fílmicos: desde los que representan la quema de brujas, los poderes heredados o por designio, pasando por las comedias de brujas que descubren su magia, hasta las brujas clásicas de cuentos infantiles o las historias de terror que muestran el lado más oscuro y ritualista de dicho personaje.

Debido a la riqueza fílmica que la figura de la bruja ha ofrecido a lo largo del tiempo, existen categorizaciones con enfoques distintos que describen su proceso diacrónico. En este sentido, los libros *Brujas de cine* de María Jesús Zamora Calvo y *Brujas, sapos y aquelarres* de Pilar Pedraza son dos grandes ejemplos de este acercamiento evolutivo, ya que desglosan los filmes más representativos del género de acuerdo con su fecha de producción.

A continuación, se propone solamente una breve clasificación del papel de las brujas en el cine¹⁹, misma que servirá de introducción y antesala a los dos filmes elegidos en esta investigación.

Brujas de hoguera. En esta categoría, los juicios inquisitorios hacia las brujas son el motivo principal de la trama. Se caracterizan por ser un retrato histórico que refleja la percepción negativa que se tenía sobre las mujeres y cuyas acciones se creía estaban motivadas por el culto a Satanás. De igual manera, este tipo de

¹⁹ Esta propuesta contempla categorizaciones por su principal tópico, aunque invariablemente también se lleguen a entrelazar diferentes realidades, épocas o géneros cinematográficos.

filmes llegan a representar el final fatídico que tuvieron las mujeres de dicha época, tanto en la hoguera como en la horca, según la región.

Algunos de los ejemplos que muestran este enfoque son: *Häxan: La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, 1922), *Martillo para brujas* (*Kladivo na carodejnice*, 1970), *La bruja* (*The Witch*, 2015) y *Akelarre* (2020).



Figura 1. Uno de los primeros filmes en abordar las brujas sentenciadas a la hoguera.
(*Haxan*, 1922. Consultado en: [IMDb](#))

Brujas de cuento infantil. Dentro de esta categoría se propone incluir a aquellas brujas clásicas de cuentos de hadas y princesas que posicionan la imagen de la mujer como madrastra, hechicera o reina malvada. La representación principal es quizás la de la bruja con nariz puntiaguda, que fabrica hechizos en un caldero, usa sombrero o vestimenta negra, escoba para transportarse y una bola mágica para ver el presente y el futuro.

Además, sus poderes mágicos luchan contra la bondad del personaje principal, por lo que en esta categoría destacan brujas como la Bruja malvada del Oeste en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), La Gran Bruja en *Las brujas* (*The Witches*, 1990), Maléfica de *La bella durmiente* (*Beauty Sleeping*, 1959), Úrsula, también conocida como La Bruja del mar en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, 1989) y las tres hermanas Sanderson en *Abracadabra* (*Hocus Pocus*, 1993), por mencionar algunos ejemplos.



Figura 2. La Bruja malvada del Oeste es la imagen arquetípica de bruja.
(*El mago de Oz*, 1939. Consultado en: [IMDb](https://www.imdb.com/))

Sin embargo, otro tipo de brujas interesantes, pero menos recurrentes (en comparación con las anteriores) son las brujas que son “buenas” por naturaleza, las cuales pueden actuar como adyuvantes del protagonista o simplemente usar su magia para hacer un bien colectivo. Su aspecto bondadoso está más relacionado con un hada madrina, una madre cariñosa o una niñera ejemplar.

Entre las brujas más representativas se encuentran: Glinda, la Bruja buena del Norte en *El mago de Oz*, (*The Wizard of Oz*, 1939) *Mary Poppins*²⁰ (1964), la pequeña aprendiz de bruja en *Kiki: entregas a domicilio* (*Majo no Takkyūbin*, 1989) y *La nana mágica* (*Nanny McPhee*, 1995).

²⁰ De acuerdo con el libro *Las brujas en el mundo*, la figura de Mary Poppins tiene características que le permiten entrar en la denominación de “bruja”, tal como son la capacidad de mover objetos, volar y entrar en mundos ficticios o alternos a la realidad: “Hay quien dice que un ejemplo característico que demuestra la relación de Mary Poppins con el mundo de las brujas y las hechiceras sería la inversión de las reglas de convivencia que este personaje volador es capaz de provocar”. (Centini 188)



Figura 3. Glinda, la Bruja buena del Norte es el ejemplo de una bruja bondadosa. (*El mago de Oz*, 1939. Consultado en: [IMDb](https://www.imdb.com/))

Brujas por pacto o designio. Otro de los temas frecuentes al hablar del cine de brujas es el de mujeres que por linaje directo están destinadas a cumplir una misión, ya sea la de engendrar al hijo del diablo, convertirse en líder del grupo o vengar a las mujeres de su árbol genealógico que fueron erradicadas durante la caza de brujas. Además, son personajes que al inicio pueden no tener relación directa con su designio, manteniendo una vida normal, hasta que se va revelando el verdadero papel que deben cumplir como brujas, y con ello alcanzar el objetivo que les fue encomendado al nacer.

Algunos de los filmes que ejemplifican esta línea argumental son: *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, 1960), *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968), *Hechizo de amor* (*Practical magic*, 1998), *Los señores de Salem* (*The Lords of Salem*, 2012) y *Suspiria* (2018).

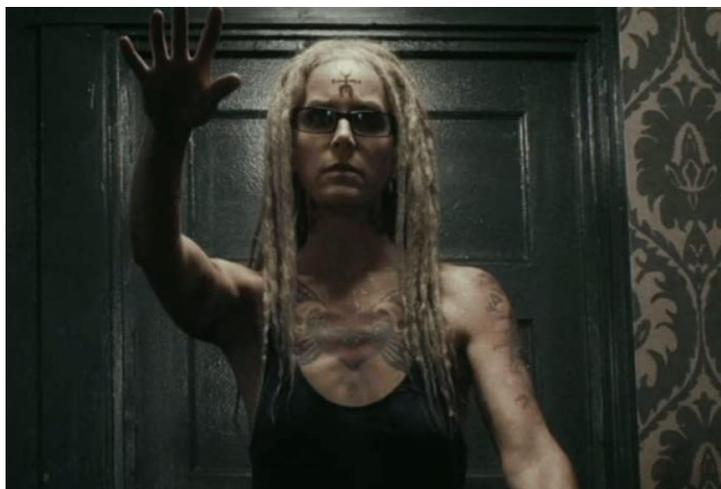


Figura 4. Heidi Hawthorne, la joven condenada a cumplir un designio.
(*Los señores de Salem*, 2012. Consultado en: [IMDb](https://www.imdb.com))

Brujas de aquelarre. Relacionadas hasta cierto punto con la categoría anterior, se trata de brujas que pueden poseer poderes de nacimiento o que pueden adquirirlos por la unión misma del aquelarre. Sin embargo, también suelen ser mujeres reclutadas para ingresar al círculo mágico y ahí adquirir una posición de liderazgo o solamente potenciar su magia para fortalecer al grupo.

Este tipo de representaciones ayudan a amplificar el rol de las integrantes dentro de un aquelarre, destacando casi siempre el papel de la bruja líder por encima de sus seguidoras o aprendices, aunque generalmente son estas últimas las que llegan a cuestionar y a confrontar el poder de la dirigente o incluso, la propia estructura de la alianza.

Es aquí donde destacan las brujas de ambos filmes: *Suspiria* (1977) y *Suspiria* (2018), así como nuevamente *Las brujas* (*The Witches*, 1990) y *Jóvenes brujas* (*The Craft*, 1996).



Figura 5. Aquelarre integrado por las alumnas de la compañía Tanz. *Suspiria*, 2018. (Consultado en: [IMDb](#))

Brujas *femme fatale*. En este grupo se encuentra aquella mujer que es extremadamente bella pero maliciosa, es una bruja que se sabe hermosa y usa este poder para seducir, engañar y manipular a sus víctimas, siempre mostrando su versión malvada o ingenua, según le sea conveniente.

Algunos de los filmes que muestran este tipo de brujas son: la Reina malvada de *Blancanieves y los siete enanos* (*Snow white and the seven dwarfs*, 1937), *Sortilegio de amor* (*Bell, book and candle*, 1958), la bruja Madame Blanc en *Suspiria* (1977) y *La bruja del amor* (*The Love Witch*, 2016).



Figura 6. Eleine, una bruja que usa su belleza física de forma consciente para hechizar a los hombres. *La bruja del amor*, 2016. (Consultado en: [IMDb](#))

Con esta sección se ha podido observar brevemente algunas categorías y filmes representativos de la bruja en el cine. Lo anterior, además de brindar las características que moldean dicha figura, también permite crear un esbozo del paso del tiempo histórico en cada una de ellas: “[...] el cine es un testigo primordial de la historia Contemporánea a la vez que nos vale como recurso didáctico para recrear acontecimientos del pasado”. (Morales 13)

3.1 Análisis de las dos *Suspirias*

En este apartado se abordarán las generalidades de los filmes *Suspiria* de 1977 y *Suspiria* de 2018²¹, tomando en cuenta datos relevantes, como son la semblanza de sus directores, la influencia del primero sobre la propuesta del segundo y el contexto de producción de cada historia.

La recopilación de esta información permitirá comenzar a trazar el camino entre el primer modelo de bruja representado y el segundo, entendiendo así la relación que hay entre aquelarres, brujas líderes y sus aprendices.

3.1.1 *Suspiria* de 1977

Se trata de la séptima cinta en la filmografía de Dario Argento²², director italiano a quien se le considera, junto con Mario Bava y Lucio Fulci, uno de los mayores exponentes del género cinematográfico *giallo*²³.

²¹ A partir de este punto, se abreviarán ambos filmes como: *Suspiria* de Argento y *Suspiria* de Guadagnino, respectivamente.

²² Cfr. con el listado completo de la filmografía del director, consultado en: https://www.imdb.com/name/nm0000783/?ref_=tt_ov_dr

²³ “*Giallo* significa amarillo en italiano y es el nombre con que se conocía a las novelas policiales y de misterio publicadas por la editorial Mondadori, cuyas portadas, muy de moda en ese momento, eran del susodicho color”. (Armesto 34)

Algunos autores definen al *giallo* como un género policiaco o *thriller* que a su vez conjunta terror, serie B y cine erótico. Además, se caracteriza por presentar los asesinatos de sus personajes de manera estéticamente llamativa y estridente. (34, 37)

Argento nació en Roma el 7 de septiembre de 1940 y su fascinación por el cine, desde temprana edad lo llevó a iniciar su carrera como ayudante de dirección, crítico literario y guionista. En 1971 debuta con sus tres primeras propuestas fílmicas: *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*), *El gato de las 9 colas* (*Il gatto a nove code*) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (*Quatre mosche di velluto grigio*). Con estas historias comienza a demostrar su estilo y originalidad en el tratamiento del suspenso, así como también en el manejo de la cámara y punto de vista. (Pedraza *Suspiria* 31)

Por otro lado, con la llegada de *Suspiria* en 1977, el director toma un camino diferente, ya que reduce los elementos característicos del *giallo* y en su lugar, apuesta por extender los rasgos fantásticos en los personajes y su atmósfera.

En cuanto a la trama del filme, se nos presenta la historia de una joven estadounidense que llega a Berlín para audicionar en la *Tanz Akademie*²⁴. A partir de este punto, las acciones están centradas en mostrar cómo la protagonista, Suzy Bannion descubre que el lugar al que acaba de ingresar es en realidad un aquelarre de brujas, quienes son responsables de la misteriosa desaparición y muerte de algunas alumnas, por lo que ella será la encargada de ir revelando las intenciones, los rituales que ahí tienen lugar y lo más importante: llevar a cabo la destrucción de la bruja más poderosa: *Mater Suspiriorum* (Helena Markos).

Otra parte esencial al hablar de *Suspiria* de Argento es la que se refiere a sus orígenes, pues estamos frente a una historia que retoma aspectos fundamentales de los ensayos *Suspiria de Profundis* del escritor inglés Thomas De Quincey; obra en la que se presenta una serie de reflexiones en torno a la ensoñación y las posibilidades que ofrece el plano onírico para acceder a realidades más profundas que en la vida consciente, todo esto dentro de lo que experimenta un “comedor de opio”, según la narrativa y vivencias de De Quincey²⁵.

Además, es importante destacar este estado de ensoñación, pues es aquí donde se presenta la deidad Levana, acompañada de las “Madres de las Penas”²⁶,

²⁴ Nombre de la escuela, que en alemán significa “Academia de danza”.

²⁵ *Confesiones de un comedor de opio* inglés de 1821 es la obra autobiográfica que antecede a *Suspiria de Profundis*, publicada en 1845.

²⁶ *Mothers of Sorrows*, en el texto original.

cuyos nombres latinos son: *Mater Suspiriorum* – “Madre de los Suspiros”, *Mater Tenebrarum* – “Madre de las Tinieblas” y *Mater Lacrimarum* – “Madre de las Lágrimas”. De Quincey describe la creación de estas tres madres y hermanas de la siguiente forma:

Levana era la diosa romana que se encargaba de los recién nacidos. Esa dama misteriosa que nunca mostraba su cara, excepto en sueños. [...] Quisiera encontrar un término que abarcara, con ilustraciones míticas, todos los sufrimientos individuales del corazón humano; la mejor manera de hacerlo es a través de la personificación y eso hacían los romanos. Las vestían en atributos humanos de la vida, que se adhieren a la carne. He ahí las Señoras de la Tristeza. He conocido todos sus reinos. Tres hermanas son ellas. (Quincey 22)

En este sentido, lo que hace Argento es retomar este triple motivo como base e inspiración para forjar la mitología de sus tres brujas primigenias, en lo que se conoce como la trilogía de “Las tres madres”:

- *Suspiria* de 1977 (*Mater Suspiriorum*)
- *Inferno* de 1980 (*Mater Tenebrarum*)
- *La terza madre* de 2007 (*Mater Lacrimarum*)

Argento las construye como tres brujas muy poderosas, cuya trinidad simboliza la muerte y siembra el dolor y la destrucción, desvirtuando así el esquema del poeta inglés, para quien no son brujas, sino símbolos de los padecimientos del hombre desde que entra oficialmente en la vida humana y se convierte en juguete del destino hasta la muerte. (Pedraza *Suspiria* 45)

A partir de estas ideas se podrá ir notando que *Suspiria* es una propuesta singular dentro de los cánones que generalmente moldean la idea de bruja, tal como lo señala Pilar Pedraza en el libro *Suspiria. Las ministras del mal*: “[...] la triada de las tres Madres es una creación sin antecedentes en el cine o en el imaginario popular, pues es obra de Dario Argento y de Daria Nicolodi”²⁷. (45)

²⁷ A propósito de esta relación, la autora también explica que, a pesar de que no tuvo el reconocimiento correspondiente, Daria Nicolodi (actriz, guionista y esposa del propio Dario Argento) tuvo un papel fundamental para la creación de la mitología de “Las tres madres”, pues fue ella quien en ese momento se encontraba leyendo *Suspiria de Profundis* y quien, además se dice aportó ideas clave para el filme, tales como la idea del aquelarre de brujas dentro de la academia e incluso, el título *Suspiria*. (Pedraza *Suspiria* 45)

Una vez establecido el tema de la trilogía de brujas, Argento y Nicolodi se dedicaron a recopilar información de textos alquímicos y esotéricos, recorriendo bibliotecas antiguas, iglesias y otros

Cabe señalar que, como bien menciona Pedraza, el filme no tiene precedentes en el ámbito fílmico y es obra del dúo Argento-Nicolodi, De Quincey es quien presenta la triada de madres y es quien le otorga a cada una de ellas el nombre y personalidad que las caracteriza.

3.1.2 *Suspiria* de 2018

Este es un filme que, bajo la dirección de Luca Guadagnino, llega 41 años después para dar un giro inesperado a la historia original de Argento; con una recepción que generó opiniones divididas respecto a la fidelidad de la historia original²⁸.

Guadagnino, el director de esta propuesta nació en Sicilia, el 10 de agosto de 1971, estudió arte en Roma y realizó su tesis doctoral sobre la visión cinematográfica del director Jonathan Demme en *El silencio de los inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991). (SensaCine)

Acerca de su interés por el séptimo arte, en la clase magistral de BAFTA Guru (07:31–08:00), afirma que nunca consideró dedicarse a otra cosa que no fuera ser director de cine, pues siempre conoció su vocación y que la primera película que recuerda haber visto fue *Lawrence de Arabia* (1962), a la edad de cuatro años y *Psicosis* (*Psycho*, 1960), a los nueve.

Hablando específicamente de *Suspiria*, el director también ha declarado en varias ocasiones cómo nació su entusiasmo por este filme: “Me convertí en un gran admirador de Dario Argento cuando tenía diez. Ya quería ser director, ya tenía mucha pasión por el cine y cuando vi el espíritu de *Suspiria* a los catorce, se convirtió realmente en una experiencia decisiva para mí”. (Amazon Studios 0:19–0:32)

En cuanto a su educación “no formal”, en la misma clase de BAFTA Guru (14:28–15:25) menciona que, al igual que los inicios de muchos otros directores,

lugares representativos en Europa, para finalmente crear su propia genealogía de mujeres con magia y poder. (39)

²⁸ La adaptación no fue del todo bien recibida por los aficionados al cine de Argento, en donde incluso el propio Dario ha comentado que: “Traiciona el espíritu del filme original”. (Nordine párr. 1)

buena parte de sus conocimientos en cine surgieron a partir de ver repetidamente filmes en casa, ir al cine y leer entrevistas de los cineastas que más admiraba.

Entre sus producciones fílmicas destaca la trilogía a la que Guadagnino llama *Desire*, conformada por: *Yo soy el amor (Io sono l'amore, 2009)*, *Cegados por el sol (A Bigger Splash, 2015)* y *Llámame por tu nombre (Call Me by Your Name, 2017)*. (Pedraza, *Suspiria* 182)

Por lo que se refiere al estilo en que son contadas sus historias, el director se caracteriza por elegir narrativas posmodernas, así como por el tratamiento intenso de lo corpóreo y lo erótico. (Citado en Heller) Sumado a lo anterior, Guadagnino incluye elementos contraculturales, de crítica política, sobre discriminación y resistencia al control social (Castelli 2,3). Dichos rasgos también se ven reflejados en su reinterpretación de brujas, misma que se abordará a continuación.

La *Suspiria* de Guadagnino es una producción italoestadounidense, basada en el filme homónimo de Dario Argento, la cual adapta y resignifica su premisa principal: el aquelarre que dirige una academia de baile, con el objetivo de controlar a sus alumnas y de perpetuar el poder brujo.

El filme en cuestión es presentado desde los primeros segundos como: "Seis actos y un epílogo ambientados en el Berlín dividido"²⁹.

Los nombres que estructuran dicha división son:

- Acto 1. 1977
- Acto 2. Palacio de lágrimas
- Acto 3. Préstamo
- Acto 4. Apropiación
- Acto 5. Todos los pisos son oscuridad
- Acto 6. Suspiriorum
- Epílogo. Una pera en rodajas

En esta ocasión, Susie Bannion es presentada como una joven exmenonita con una profunda fijación por la danza, lo que la motiva a desafiar su entorno familiar

²⁹ Resulta significativo el hecho de que la compañía Tanz se encuentre justo al lado del muro de Berlín, pues como se puede apreciar en la historia de Guadagnino, hay una pugna de poderes al interior del aquelarre, situación que también es paralela a lo que pasa fuera de la academia con los conflictos políticos de 1977.

para viajar a Alemania y así encontrar su verdadera vocación en la compañía de baile *Tanz*. Sin embargo, durante este proceso es seducida mediante diversos recursos que usa la bruja Madame Blanc para incitarla a convertirse en el nuevo “recipiente corporal” de la anciana bruja Helena Markos³⁰. Algunos de estos recursos, que destacan por su fuerte carga simbólica, son la implantación de ideas durante el sueño, el uso de telepatía y la poderosa relación expuesta entre la magia y el baile.

Además, vale la pena mencionar que esta nueva propuesta pone de relieve el contexto histórico, político y social que tuvo lugar en Berlín durante 1977, en lo que se conoce como “El otoño alemán”³¹. En este espacio temporal se encuentra enmarcada la propuesta de 2018 y también, es el mismo año que se estrenó *Suspiria* de Argento. En este sentido, a finales de los años setenta, hubo una organización feminista llamada W.I.T.C.H. (*Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell*) cuyas acciones estaban relacionadas con el socialismo y la confrontación al capitalismo, reivindicando al mismo tiempo la simbología neopagana. (Moreno y Capliure 108)

Tomando en cuenta lo anterior, *Suspiria* de Guadagnino está encaminada a proyectar en sus personajes y entorno elementos más cercanos a los debates actuales: “Hay quien ve la primera *Suspiria* como un intemporal cuento de hadas, y la secuela como un relato comprometido con la época contemporánea, con una importante carga de memoria histórica”. (Pedraza 20)

Sobre este aspecto, considero que, darle peso al contexto en esta nueva versión ha sido un acierto, ya que hay una especie de vínculo entre la tensión exterior y la pelea de poderes al interior de la compañía de baile. Es acertado también porque sitúa a la mujer como un personaje poderoso y reivindicado, en comparación con los personajes femeninos de la versión de 1977.

³⁰ Es la bruja fundadora de la compañía-aquelarre, cuya única intención es tomar el cuerpo de Suzy como sacrificio voluntario para convertirse en la mítica *Mater Suspiriorum*.

³¹ Se trata de un periodo histórico que hace referencia a los actos de violencia efectuados por grupos de extrema izquierda, como la banda *Baader-Meinhof* del RAF (*Rote Armee Fraktion*), liderada en su mayoría por mujeres y cuyas acciones ocasionaron al menos 30 fallecidos en Berlín. (Arribas 253)

3.2 Características de las brujas principales en *Suspiria*

En muchas de las historias en donde se inserta el modelo de bruja, existe una relación de jerarquía; entre la joven sometida e inocente³² y la bruja que usa su magia para ejercer poder sobre la anterior.

El objetivo de este apartado es diferenciar las características de cada relación presentes en ambos filmes, con lo cual se confrontarán los atributos físicos y de personalidad más relevantes entre protagonistas y antagonistas, para finalmente, localizar los puntos clave en donde el modelo de bruja cambia y se reinterpreta.

Esta confrontación permitirá mostrar tanto la caracterización, como el tipo de relación entre personajes, por lo que la estructura propuesta queda de la siguiente manera:

- | | | |
|--|---|----------------------|
| - Suzy Bannion en <i>Suspiria</i> de Argento | } | Protagonistas |
| - Susie ³³ Bannion en <i>Suspiria</i> de Guadagnino | | |
| - Madame Blanc en <i>Suspiria</i> de Argento | } | Antagonistas |
| - Madame Blanc <i>Suspiria</i> de Guadagnino | | |

De igual forma, se harán las precisiones correspondientes en torno al aspecto narratológico de Pimentel y su dimensión de personaje, mismo que fue planteado en el subcapítulo 1.2 de esta investigación.

³² Esta actitud ingenua e inocente en un personaje puede ser resultado de la ignorancia misma al momento de enfrentarse a un aquelarre de brujas, cuya magia causará (en la mayoría de las historias) sufrimiento y maldad.

³³ Ya desde aquí se puede notar una sutil diferencia fonética entre los nombres de las protagonistas: Suzy → Susie, un cambio que en la versión de Guadagnino retoma la escritura del nombre alemán "Susanne", uno de los países originarios de la comunidad menonita llegada a Estados Unidos.

A pesar de esta diferencia, que no es aplicada en el personaje de Madame Blanc, y con la intención de homologar la distinción entre todas ellas en el análisis, a partir de este punto se abreviará a cada una como:

Suzy de Argento / Blanc de Argento y Susie de Argento / Blanc de Guadagnino.

3.2.1 Protagonistas Suzy Bannion

Ser o no ser una bruja...

Destruir el aquelarre o ser parte de él y liderarlo...

Estas son las cuestiones principales a las que se enfrentan las dos protagonistas en *Suspiria* de Argento y *Suspiria* de Guadagnino, respectivamente. Del otro lado, como espectadores, nos enfrentamos a dos mujeres con similitudes y diferencias que han sido distanciadas por el tiempo y sus directores, lo cual las lleva a tener un final completamente distinto entre sí.

Antes de avanzar, es importante puntualizar el desarrollo de cada una de ellas en su historia como protagonistas, comenzando con Suzy de Argento. En este caso el papel de la alumna nueva es interpretada por Jessica Harper³⁴ quien, al llegar a la entrada de la *Tanz Akademie*, es recibida por Pat Hingle; una joven que huye del edificio murmurando “algo” sobre un secreto. Posteriormente, este es el detonante que marcará las acciones de Suzy, ya que al mismo tiempo que conoce a la subdirectora y bruja Madame Blanc, la policía se encuentra en el lugar investigando el asesinato de Pat, por lo que Suzy se atreve a revelar información del encuentro que tuvo la noche anterior con la ahora exalumna.

Después, Suzy comienza a relacionarse con Sara, otra compañera que le habla sobre los misterios que guarda el lugar, sin embargo, para este punto Suzy ya ha sido hechizada³⁵ y no le presta gran importancia a las sospechas de la joven.

Una vez que esta última también desaparece, la protagonista comienza a hacer investigaciones y conjeturas por su cuenta, recorriendo los espacios escondidos de la escuela. En uno de ellos, se encuentra reunida Madame Blanc con otras brujas del aquelarre, en donde se acuerda que Suzy debe morir, ella escucha la conversación y huye para esconderse en otra habitación.

³⁴ La actriz además realiza un cameo dentro de la versión de Guadagnino de 2018, como la esposa del psicólogo Jozef Klemperer.

³⁵ Por las noches, la joven entra en un estado de sopor del que no puede salir, a pesar de que Sara le pide estar alerta ante las extrañas actividades de las brujas. Por otra parte, este estado de liviandad también se relaciona con la ensoñación de la que habla Thomas De Quincey en su obra *Suspiria de Profundis*.

Finalmente, la protagonista se da cuenta de que está atrapada en la recámara de la gran bruja Helena Markos (*Mater Suspirorum*) y tras una serie de falsas visiones que tratan de confundirla, Suzy la mata clavándole un objeto afilado en el cuello (Figura 7), esta acción hace que todo el aquelarre sea destruido y que la academia empiece a arder en llamas.



Figura 7. Suzy a punto de destruir a Helena Markos.

(*Suspiria*, 1977 Consultado en: [IMDb](https://www.imdb.com/title/tt0076786))

Una consideración importante del porqué el aquelarre quiere eliminar a Suzy y al resto de las chicas que se atreven a indagar, se relaciona con el *Silentium Hermeticum*, un principio de gran relevancia en las historias de brujas:

La ley que rige el mundo secreto de *Suspiria* es la del *Silentium* alquímico, que los *coven* de brujas deben guardar. Romper el silencio, divulgar los misterios acarrea la muerte, lo que explica muchos rompecabezas presentes en estas películas en las que lo oculto es tomado por la crítica como un elemento surrealista e incluso como un preciosismo injustificado. [...] Si el *Silentium* es quebrantado por una joven inocente, se produce la destrucción del monstruo, del aquelarre y del decorado; en suma, del Mal y sus ministras. (Pedraza *Suspiria* 42, 43)

Este elemento de normatividad es una pieza fundamental para entender la relación Suzy – M. Blanc en la *Suspiria* de Argento, ya que dentro de este aquelarre no se permite ninguna consideración para ser parte del grupo o de sobrevivir ante una falta al *Silentium*.

Continuando con Susie de Guadagnino, interpretada la actriz Dakota Johnson, comenzamos a ver diferencias de gran interés, dado que en la construcción de esta protagonista se muestra una historia de vida más amplia y compleja que con la Suzy anterior.

Las circunstancias más sobresalientes son: su pasado religioso (desde niña fue parte de una comunidad menonita en Ohio, Estados Unidos), la complicada relación con su madre y el hecho de que ha pasado años obsesionada con la compañía *Tanz* y el talento de la exbailarina Madame Blanc. Todo esto, en apariencia es lo que la impulsa a llegar a Berlín. Una vez que es aceptada, Susie escala rápidamente y pasa de ser la alumna nueva a obtener el papel protagónico en la danza *Volk*³⁶ en poco tiempo.

De forma paralela y al igual que en el filme original, Patricia ha desaparecido misteriosamente y Sara, con la intervención del Dr. Klemperer siguen las pistas para encontrarla, pero Susie no demuestra el mismo interés por investigar. Por el contrario, con los sueños que Madame Blanc va implantando en su mente, cada vez se deja seducir más por la experiencia corporal del baile, a lo que se suma el factor mágico, pues ahora se puede comunicar telepáticamente con su mentora.

Con estos elementos, además de ser preparada físicamente para la interpretación final, Susie también comienza a ser “iniciada” por Madame Blanc para entrar en el aquelarre, no como una bruja regular, sino en forma de sacrificio en el que Helena Markos podrá ocupar su cuerpo.

Sin embargo, durante el ritual final que llevaría a cabo la transición, hay un giro en los hechos y se revela que Susie es la verdadera *Mater Suspiriorum* y no Markos. La transformación de la protagonista se completa cuando su pecho comienza a abrirse para mostrar su interior en movimiento. (Figura 8)

³⁶ Sustantivo alemán que significa “pueblo” o “nación”.

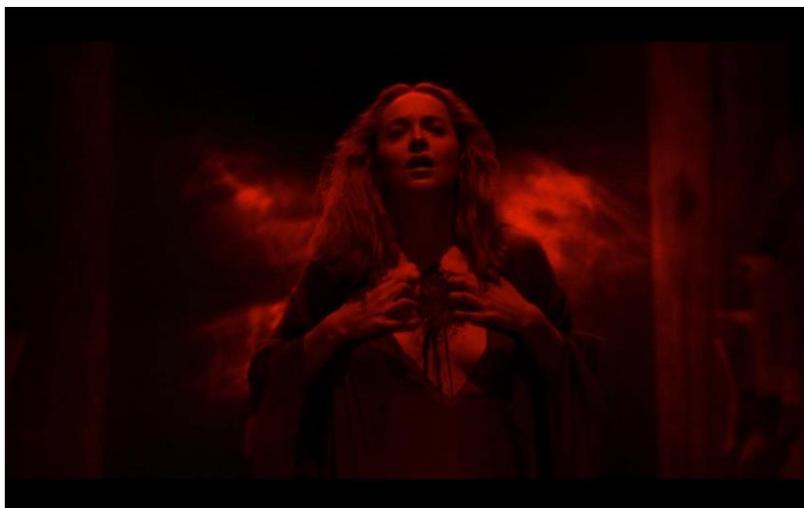


Figura 8. Susie convirtiéndose en Mater Suspiriorum. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Este es el punto más elevado de la protagonista, ya que experimenta un renacer de todo lo que había sido hasta ese momento, como mujer e hija. Ahora, con el cambio de roles, Susie es quien toma control de la compañía y el aquelarre; la joven víctima de las brujas se vuelve madre y líder de todas ellas.

3.2.1.1 Atributos físicos y personalidad

En este apartado se revisarán de forma puntual los rasgos individuales de ambas protagonistas, en un plano de caracterización interna y externa, mostrando así los cambios evolutivos entre ambas mujeres.

Suzy de Argento tiene un aspecto puro, natural y clásico; va vestida en tonalidades claras o neutras y sus ojos grandes siempre muestran expectativa y curiosidad ante el nuevo mundo al que acaba de ingresar. Estos rasgos le dan una apariencia infantil y sumisa, haciendo que los desplantes de la profesora Tanner y de Madame Blanc sean una constante que pasa desapercibida, incluso por la propia protagonista, sobre este aspecto Pedraza la describe: “[...] de aspecto naturalmente añorado, parece en ocasiones una preadolescente que no acaba de comprender qué sucede a su alrededor o que está sumida en una especie de semisueño”. (115)

Además, está configurada como una joven vulnerable, inocente y un tanto desconfiada, hay quienes hacen una comparación con la arquetípica mujer en peligro que se encuentra en los cuentos de hadas (40). Esta idea se plantea a partir del momento en el que Suzy sale del aeropuerto de Berlín y trata de llegar a la academia (Figura 9), enfrentándose a un ambiente de hostilidad: “Suzy sale a la tormenta e intenta coger un taxi. Sus elegantes ropas color marfil, empapadas y flotantes intensifican su aspecto indefenso”. (60)



Figura 9. Suzy tratando de conseguir ayuda para llegar a la *Tanz Akademie*.
(*Suspiria*, 1977 [IMDb](#))

La fragilidad que adquiere el personaje es mayor y se refuerza cuando es hechizada, luego de haber sido deslumbrada de forma intencional, por el brillante reflejo de un objeto de plata que una de las empleadas de la academia está limpiando³⁷, es entonces cuando se comienza a sentir mal físicamente y se ve imposibilitada para demostrar su talento durante la clase de ballet de Miss Tanner. (Figuras 10 a 12)

³⁷ El momento se sincroniza con una voz de fondo que, como si de un relámpago se tratara, murmura fuertemente la palabra “¡Witch!” (*Suspiria*, Argento 00:27:00) En cuanto a su funcionalidad dentro de la historia, nos aporta el primer momento en que se hace una alusión directa y literal a las brujas de la academia. Además, es un ejemplo que caracteriza al cine sensorial de Dario Argento, donde las acciones, la saturación de color y los sonidos estridentes se unen en uno mismo.



Figuras 10 a 12. Suzy es hechizada y cae. (*Suspiria*, 1977)

Al final, el desarrollo de Suzy llega cuando descubre que Sara ha desaparecido y es su turno de seguir la investigación. (Figuras 13 y 14) En este punto la inocencia de Suzy se reivindica mostrándose astuta, perspicaz y audaz para descifrar las señales que le confió Pat Hingle al inicio de la historia, lo que la lleva a unir todas las pistas y descubrir el lugar oculto del aquelarre.



Figuras 13 y 14. Recorriendo los pasillos ocultos. (*Suspiria*, 1977)

Por otro lado, como se mencionó en líneas anteriores, Susie de Guadagnino es una protagonista con mayor complejidad en cuanto a su representación física y de personalidad.

De inicio, se puede observar que hay un cambio significativo en lo físico: la cabellera larga y pelirroja es la primera característica que resalta en la joven. (Figura 15) Sobre este aspecto, es el color en su melena lo más simbólico: “los cabellos cobrizos tienen carácter venusiano y demoníaco” (Cirlot 111)



Figura 15. Susie en su primer ensayo. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Durante toda su preparación, el cabello se mantiene como un elemento que la ayuda a conectar con la sensualidad del baile, pero también es la alusión a nueva etapa, ya que antes de la presentación *Volk*, el cabello de Susie es recortado a la altura de los hombros (Figura 16), lo que marca el cambio en su función dentro de la compañía: de bailarina protagonista a la mujer elegida para el sacrificio; de alumna inocente a bruja poderosa.



Figura 16. Preparación para el baile final. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Debido a sus orígenes, Susie es un personaje reprimido y sumiso que busca demostrar su talento para conseguir la aprobación de Madame Blanc, razón por la que entrar en este mundo de magia no le es difícil. A medida que recibe la inducción de la bruja, adquiere habilidades para perfeccionar su danza, dejándose llevar por

el erotismo del baile que la guía (Figuras 17 y 18), alcanzando una actitud desinhibida y segura ante ella misma, pero también frente al aquelarre.



Figuras 17 y 18. Susie baila con la energía transmitida por Blanc. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Tal vez el cambio más notable sea la transformación final de esta protagonista, en el que asume el nuevo rol de madre para el aquelarre y le da una muerte piadosa a las jóvenes moribundas que habían estado desaparecidas.

Otra de las acciones que realiza en su nueva etapa de líder es disculparse con el Dr. Klemperer por el daño que “sus hijas” le provocaron la noche anterior del ritual y como compensación, le hace olvidar todo lo que ahí presenció. (Figura 19) Este cambio de actitud denota compasión y bondad, pero en el mismo sentido se muestra vengativa con aquellas brujas que habían votado por Helena Markos como bruja líder, a quienes ha ordenado asesinar.



Figura 19. Susie le borra la memoria al único testigo del ritual. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Por último, un elemento más que caracteriza la personalidad de Susie es el designio con el que ha sido marcada desde su nacimiento, lo que probablemente la hace saber, o al menos intuir desde un inicio que ella pertenece a una estirpe de brujas. Lo anterior se sustenta cuando la madre de Susie, desde su lecho de muerte en Ohio se arrepiente de sus pecados, incluyendo el haber engendrado a la joven: “Mi hija menor. Ella es mi pecado, es la mancha que he dejado en el mundo.” (*Suspiria* 01:34:50)³⁸

Más allá de que la rebeldía de su hija por ir a Berlín representara un fracaso para la familia o su comunidad conservadora, en las últimas palabras de la madre de Susie se abre la posibilidad antes planteada: Susie siempre estuvo destinada a liderar el mal.

3.2.1.2 Reinterpretación del modelo de bruja

Como se ha podido observar, hay cambios importantes e interesantes en la evolución de ambas protagonistas quienes, a pesar de no compartir los mismos

³⁸ Ahora Susie representa una madre pagana (bruja superior) y en su transformación también simboliza una fuerza contraria a la madre religiosa que la crió. Por lo que, el pecado del que habla la madre de la protagonista responde a esta lucha de poderes entre el bien y el mal.

objetivos, ayudan a formar el modelo de bruja bondadosa³⁹ a través de sus diferencias; la presencia de este tipo de bruja, dicho sea de paso, no suele ser tan frecuente en comparación con las brujas que se caracterizan por ser puramente malvadas.

Acercas de esta modificación, Guadagnino explica cómo concibió la reinterpretación de la protagonista: “Creo que en la original encontré una especie de cuento de hadas clásico, del bien y el mal, crecí creyendo que no existe el bien y mal. [...] En la idea de hacer una película acerca de brujas, intentamos estar en la posición de las brujas, en lugar de estar en contra de ellas, lo cual fue algo realmente emocionante de hacer”. (BUILD Series 04:24 – 05:20)

Otra consideración importante, en lo referente al aspecto narratológico, tiene que ver con la dimensión de personaje de Luz Aurora Pimentel, en la cual el nombre adquiere una especial relevancia, por ser el centro y eje que permite individualizar al personaje y darle permanencia, como se puntualizó en el apartado 1 de este trabajo.

Tomando en cuenta lo anterior, tenemos a Susie Bannion, una joven reservada cuya pasión es la danza, que luego de la inducción de Madame Blanc y todo el peso de su contexto personal logra ascender a la categoría de bruja. Sin embargo, ella no es cualquier mujer con poderes mágicos; pasa a convertirse en una de las tres brujas primigenias que viven en la genealogía de Argento: *Mater Suspiriorum*.

La conciencia de la propia Susie al portar este poderoso nombre le otorga la libertad de reorganizar el aquelarre, eliminando a las integrantes que en un inicio no supieron reconocer a la verdadera madre de todas ellas. Este momento decisivo se observa en pantalla mediante un plano medio completamente teñido de color rojo, a partir del siguiente diálogo con Helena Markos (Figura 20):

Helena: — “¿Quién eres?”

Susie: — ¿Quién te consagró?⁴⁰

³⁹ Cfr. con la categorización de Brujas en el cine, propuesta en el apartado 3 de esta investigación.

⁴⁰ En el idioma original “*anointed*” también puede significar “encomendó”, “eligió” o “nombró”.

Susie: — ¿Cuál de las tres madres?

Helena: — Madre... ¡Madre *Suspiriorum*!

Susie: — **Yo soy esa madre**” [el subrayado es mío]

(*Suspiria* 02:09:47 - 02:13:25)



Figura 20. Susie le revela a Helena Markos su identidad. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Finalmente, en la siguiente tabla se ofrece a manera de resumen una breve comparativa de los principales rasgos antes enunciados, entre las dos protagonistas. En el caso de Susie de Guadagnino se incluye la dicotomía alumna/bruja, tomando en cuenta la importante transformación del personaje:

Personaje	Suzy Bannion (1977)	Susie Bannion (2018) → <i>Mater Suspiriorum</i>	
Atributos físicos	Ojos grandes y llamativos, de mirada expresiva y expectante. Cuerpo pequeño y frágil. Aspecto clásico y conservador.	Cabellera larga y pelirroja. Cuerpo delgado y atlético. Aspecto conservador.	Cabello corto. Vestimenta desinhibida.

Personalidad	Inocente, asustadiza y obediente. Decidida y perspicaz.	Exmenonita ⁴¹ e hija rebelde. Alumna sumisa, complaciente y leal.	Autónoma y liberal. Sexualmente desinhibida. Compasiva y bondadosa en el uso de la magia. Vengativa y justa.
---------------------	--	---	---

3.2.2 Antagonistas Madame Blanc

Ahora es turno de analizar a las dos brujas-docentes quienes, en ambas historias llevan el cargo de subdirectoras en la escuela *Tanz*. Sin embargo, al igual que sucede con el personaje de Suzy, Blanc de Argento y Blanc de Guadagnino están moldeadas para cumplir objetivos completamente diferentes y opuestos.

Es importante tener en cuenta esta consideración ya que, en el caso del segundo filme, la reinterpretación en el modelo de bruja cambia a tal grado que, Madame Blanc al igual que Susie, tiene una transformación que “traiciona” de cierta manera lo que cada una era hasta antes de conocerse.

Ahora bien, recapitulando las acciones de la primera antagonista en relación con la protagonista Suzy, encontramos que Blanc de Argento, interpretada por Joan Bennett, se dedica desde el inicio a encubrir las desapariciones de Pat y Sara, justificando que fueron expulsadas por mala conducta o que decidieron irse por su cuenta. Encubre y da explicaciones frente a la policía y también con Suzy, anticipando sus posibles preguntas sobre el caso. (Figura 21)

⁴¹ Esta característica cobra especial relevancia en la configuración del personaje, pues es una decisión ideológica en la que conscientemente rechaza lo esperado por su familia y comunidad. Es una decisión que además de transformar su destino, confronta los valores tradicionales de esta colectividad religiosa con los que ahora abraza y reconoce como suyos al interior del aquelarre.



Figura 21. Madame Blanc habla con la policía para deslindarse de la muerte de Pat.
(*Suspiria*, 1977 [IMDb](#))

Más tarde, cuando Suzy se reúne con Blanc para contarle sus inquietudes sobre los extraños sucesos en la academia, la profesora no solo le niega la información, interfiriendo con la investigación de la protagonista, sino que además se encarga de encubrir sus pistas, aprovechando los nuevos datos que la misma Suzy le acaba de proporcionar. Esta decisión será contraproducente para la protagonista, ya que ha alertado a Blanc sobre sus sospechas y ahora tendrá que enfrentarse a las consecuencias de no respetar el *silentium*.

Otra de las acciones directas contra Suzy ocurre al final de la historia, cuando Madame Blanc se reúne con el resto del aquelarre para exigir que la protagonista, al igual que sus otras compañeras, también sea asesinada:

“Ya les dije, ¡debemos librarnos de esa perra americana!⁴²

¡Desaparecer... debe desaparecer! Háganla desaparecer, ¿entendido?

¡Ella debe morir, morir, morir!” (*Suspiria* 01:30:09 – 01:30:39)

Por lo que se refiere a Blanc de Guadagnino, interpretada por la actriz Tilda Swinton, es alguien que logra ver en Suzy a una bailarina con el potencial para ser el sacrificio que el aquelarre ha estado buscando, luego de la “desaparición” de Patricia. Debido a lo anterior, las motivaciones de Blanc son en primera instancia la

⁴² Vale la pena resaltar la forma en la que la bruja líder se refiere a Suzy; una extranjera recién llegada que pone en peligro toda la organización y que por ello debe ser erradicada. En este sentido, su presencia también se contrapone a los ideales del Viejo Continente, pues en vez de permanecer pasiva a los hechos del final decide enfrentarse al aquelarre para ser ella, la chica nueva y americana, quien vence a las brujas de la Academia Tanz.

rigurosa preparación e inducción de la protagonista al mundo de las brujas, sin que la joven tenga conocimiento de ello.

En cambio, el orden se revierte cuando Suzy comienza a hacer todo por voluntad y se entrega al aquelarre sin oponerse, ya que como se vio con anterioridad, ese es su destino. De este modo, la relación de la protagonista y la antagonista está íntimamente ligada con la danza, por lo que es en función de este elemento que al inicio del entrenamiento se presentan ciertas diferencias creativas.

Uno de estos momentos ocurre cuando, durante el segundo ensayo de *Volk*, Blanc le pide a Caroline, otra de las alumnas presentes, que le muestre a Suzy cómo lograr saltos elevados y perfectos. Susie, sin estar convencida, cuestiona el método de Blanc y el momento ideal para usarlo, lo cual enfurece a la bruja y luego de reprender a la protagonista, Blanc termina la discusión sentenciando: “Te mantendremos en el aire”. (*Suspiria* 01:15:11) Finalmente, la antagonista hace que Caroline convulsione, mostrándole indirectamente a Susie lo que es capaz de hacer si la cuestiona. (Figuras 22, 23 y 24)





Figuras 22, 23 y 24. Blanc usa sus poderes contra las alumnas. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

3.2.2.1 Atributos físicos y personalidad

Pasando a las características más sobresalientes de ambas antagonistas, la Madame Blanc de Argento es una elegante y reconocida exbailarina en el mundo de la danza clásica. Sin embargo, sus profundos ojos azules y modales refinados esconden a una bruja malvada al servicio de Helena Markos.

Físicamente, se distingue por su apariencia de actriz del Hollywood clásico: uso de maquillaje y joyería llamativa que hacen juego con su vestimenta fina, ya sea en tonalidades neutras o totalmente en color negro. (Figuras 25 y 26)





Figuras 25 y 26. Aspecto físico de Madame Blanc. (*Suspiria*, 1977 [IMDb](#))

Otra descripción sumamente acertada es la que proporciona Pilar Pedraza, quien la ubica como una *femme fatal*: “Su manera de estar capta inmediatamente la atención del espectador, como lo hacen por general los actores americanos en las películas de Argento. [...] En ella, además de talento profesional hay auténtico, aunque revenido, *glamour*. Es adorable y odiosa, una vieja *femme fatal* entre campechana y altanera”. (116)

En lo referente a su personalidad, se muestra como una profesora confiable, atenta, carismática y siempre en la mejor disposición para atender las dificultades de la academia. No obstante, es frecuente que esto cambie y muestre una actitud más calculadora y hostil a conveniencia, todo con tal de mantener sumisas a las alumnas: “Finge indiferencia universal y amable desdén hacia todos y todas las demás habitantes de la casa”. (117)

Por otro lado, los poderes que utiliza como bruja⁴³ están relacionados con la magia de tipo ritual. Un primer acercamiento a esta posibilidad se infiere en un diálogo entre Suzy y Sara:

“¿Los profesores viven aquí en la escuela?

No, ellos viven en el pueblo. Ellos salen después de la cena, a las 21:30, como relojes”. (*Suspiria* 00:38:22 – 00:38:29)

La decisión de que las profesoras realicen actividades a horas específicas podría aparentar la rutina de cualquier persona, pero aquí responde más al tiempo

⁴³ En este desglose de personalidad también se propone la integración de los poderes mágicos, ya que la forma de utilizarlos (para el bien o el mal) tiene que ver con el tipo de personalidad de cada bruja.

en que el aquelarre se realiza todos los días, a la misma hora exacta, como parte de sus actividades ceremoniales.

Otra de las características que se revela en el ritual es la similitud con el acto de comulgar, en donde Blanc ingiere un tipo de alimento y toma lo que parece ser un brebaje mágico, todo esto sucede mientras conjura en varias ocasiones la muerte de Suzy y le pide a Helena Markos que le dé poder. (Figuras 27 y 28)



Figuras 27 y 28. Madame Blanc liderando el ritual del aquelarre. (*Suspiria*, 1977 [IMDb](#))

Por lo que se refiere a los rasgos físicos y de personalidad en Blanc de Guadagnino, se presenta a una mujer con amplia experiencia en la danza contemporánea. Su altura, cuerpo esbelto y cabellera larga son los rasgos más significativos y destacados en el personaje.

Al igual que se detalló con Susie, la cabellera dice Castelli, es una constante de gran valor durante esta segunda propuesta fílmica:

Madame Blanc se presentará con el rostro cubierto por su largo cabello negro y ropajes rojos [...] 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, tal es el caso de Madame Blanc. (14, 15) (Figuras 29 y 30)



Figuras 29 y 30. Aspecto sombrío con el que Blanc se presenta en los sueños de Susie.
(*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

En este punto, vale la pena resaltar que la antagonista está basada en la figura emblemática de Pina Bausch, bailarina y coreógrafa alemana, cuyo aporte principal estuvo orientado a: [...] “iniciar un nuevo entender sobre la danza contemporánea. La figura de Madame Blanc recuerda a la coreógrafa alemana, ya

que ella pretende que sus bailarinas creen un lenguaje que solo se puede relatar a través del cuerpo”. (Úbeda 357)

Bajo esta inspiración se plantean los rasgos de control y liderazgo de Blanc, tanto al frente de la compañía, como en lo oculto con el aquelarre. Sobre esta decisión, el propio Guadagnino explica en entrevista:

“[...] Yo y Giulia Piersant, la diseñadora de vestuario, realmente pensamos en muchos íconos en el mundo de la danza en el siglo XX y, por supuesto, uno fue Pina Bausch; su cabello largo, pero también su hermosa actitud imperial deteriorada. Que claramente es algo siniestro, controlador, que tiene que lidiar con la idea de realmente hacer que el otro haga lo que quiere.” (Rotten Tomatoes 02:27 – 02:48) (Figuras 31 y 32)



Figuras 31 y 32. Comparativa entre Pina Bausch y Madame Blanc.
(Wilfried Krüger [ENB](#)) (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

En lo referente a la personalidad, hay dos facetas que dividen a Blanc. Por un lado, está la motivación de velar por los intereses de la compañía o aquelarre; mostrándose manipuladora, falsa y amenazante con todas las alumnas, incluyendo a la recién llegada Susie. Estas características se pueden observar claramente en el incidente antes mencionado con Caroline y la protagonista, así como también cuando Olga, otra de las alumnas, encara a Blanc y a todas las brujas que encubren la verdad de la compañía. (Figura 33)



Figura 33. Blanc tratando de manipular a Olga. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

El otro lado en la personalidad de la bruja es el aspecto maternal, perfectamente retratado cuando Sara le cuenta a Suzy que, a lo largo de los años Blanc ha actuado como una madre estricta pero amorosa para las alumnas, dándoles una oportunidad para alejarse de las adversidades de la guerra:

“Ella es increíble, la manera en que transmite su trabajo, su energía. Cuando te toca su luz, la sensación es adictiva. Ella es fuerte. Mantuvo viva la academia durante la guerra. Cuando el *Reich* solo quería que las mujeres apagaran sus mentes y abrieran sus úteros, ahí estaba Blanc”. (*Suspiria* 00:19:57 – 00:20:14)

Ahora bien, los poderes mágicos que utiliza Blanc de Guadagnino son más amplios que en la Blanc de Argento, permitiéndole ser un personaje que no podrá ser derrotado tan fácilmente, al menos no por alguien sin un papel en el aquelarre, como lo es la primera Suzy de Argento. Entre sus habilidades más notorias se encuentran:

- Telepatía
- Uso de la danza como vehículo de la magia
- Borrado de memoria
- Inserción en los sueños para controlar la voluntad
- Inmortalidad⁴⁴

⁴⁴ Al menos así se puede inferir, luego de que Helena Markos la asesina y Blanc muestra la habilidad para regresar de la muerte.

3.2.2.2 Reinterpretación del modelo de bruja

La diferencia entre una bruja y otra está marcado por la forma de intervenir en las aspiraciones de sus respectivas alumnas; la primera Blanc buscando únicamente un beneficio personal de poder, pero a su vez, manteniendo al aquelarre fuera del alcance de cualquiera. Esto la lleva a una confrontación de muerte con Suzy.

Sin embargo, el giro en la reinterpretación ocurre con la segunda Blanc, quien “traiciona” los preceptos de su propio aquelarre para evitar el sacrificio de Susie, desarrollándose entre ellas una relación de complicidad especial, casi como la de una madre e hija. En este sentido, los poderes adquiridos por Susie son un elemento clave que le permite trascender y estar a la altura de su mentora. (Figuras 34 y 35)



Figuras 34 y 35. Comunicación telepática entre Susie y Blanc. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

En la siguiente tabla se resumen y comparan brevemente, las principales características de las dos antagonistas:

Personaje	Madame Blanc (1977)	Madame Blanc (2018)
Atributos físicos	Edad avanzada. Maquillaje llamativo. Estilo clásico, a lo "hollywoodense".	Cabellera larga y negra. Alta y delgada. Aspecto sombrío. Vestimenta oscura y holgada.
Personalidad	Talentosa exbailarina. Condescendiente, astuta y calculadora. Manipuladora y falsa. Victimaria.	Talentosa exbailarina. Fuerte y dominante. Manipuladora y falsa. Exigente y perfeccionista. Maternal. Salvadora.

Al igual que sucede con las diferencias entre antagonistas, cuando se mira a las cuatro mujeres en su totalidad, se puede notar la construcción de dos pares de relaciones opuestas: mientras que en la versión de Argento no existe una sola posibilidad de que cualquier alumna se transforme en bruja y se integre al aquelarre, pues se trata de una relación de jerarquía, en el caso de Guadagnino hay mayor libertad para lograrlo, ya que entre Susie y Blanc se desarrolla un sentido de equidad, llegando al punto en que se tratan como iguales. (Figura 36)



Figura 36. Representación igualitaria entre Susie y Blanc. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](https://www.imdb.com/title/tt7005338/))

Por último, en cuanto a la dimensión de personaje planteada por Pimentel, recordemos la importancia en la enunciación de los nombres, gracias a que individualizan al personaje y le dan permanencia. Además, Pimentel refiere que existen personajes cuya caracterización parte de códigos convencionales y sociales (63-64), tal como lo puede ser la figura de la bruja.

Esta idea se aplica, sobre todo, a la forma en la que las brujas encubren sus identidades y participación en el aquelarre, escondiéndose bajo títulos como: “maestra”, “directora técnica”, “madre de acogida”, “subdirectora” y “directora”, modalidad que además de ocultar sus verdaderas jerarquías es una analogía directa al rol que ocupa cada bruja dentro de su organización.

De igual manera, al interior del segundo aquelarre la palabra “madre” debe ser dicha con sumo cuidado, debido a que crea discordia entre quienes defienden el título de *Mater Suspiriorum*. Lo anterior se ejemplifica con el diálogo que entablan Blanc y Tanner:

Tanner: “— Ella solo quería sentir a Susie.

Blanc: — Entonces, ¿la pusiste en un almacén? ¿Debajo del piso? ¿a Helena Markos?

Tanner: — Es lo que **Madre** quería.

Blanc: — **Pensé que ya no íbamos a llamarla así.** Si Markos fuera una de las Tres Madres de verdad, no estaríamos en esta situación”.

(*Suspiria* 01:01:25 – 01:01:45) [el resaltado es mío]

Hasta este punto se ha hecho un recorrido de análisis entre las dos versiones fílmicas de *Suspiria*, comenzando con el papel que ha tenido la figura de bruja en el cine y sus diferentes formas de representarla: brujas de hoguera, de cuento infantil, por pacto o designio y de aquelarre.

Después, nos adentramos en las generalidades más importantes de la versión de 1977 y la propuesta de 2018, como son la semblanza de sus directores y la influencia del contexto de producción en cada una de ellas.

Finalmente, se ha hecho una comparación de los elementos que distinguen a las protagonistas y antagonistas, considerando además de su dimensión interna y externa, nociones narratológicas para resaltar la importancia que adquiere el componente nominal. De esta manera, se logra llegar a la reinterpretación del modelo de bruja en distintos niveles, como lo es la inserción de una bruja bondadosa y disruptiva, frente a otra bruja que explora lo maternal, anteponiendo esta motivación al papel tradicional y de liderazgo que debería cumplir con su aquelarre.

4. Representaciones de la magia

¿Cuáles son los indicios que permiten proyectar los poderes de las brujas y la magia del aquelarre? Para responder esta pregunta es importante considerar, tanto lo que se ha podido constatar en el capítulo anterior, con respecto a la dimensión del personaje en las dos *Suspirias*, como también la presencia de aspectos espaciotemporales en ambos filmes.

Estas últimas precisiones servirán como un complemento que, aunque de intervención menos directa, siguen siendo elementos de valor para la construcción del modelo de bruja.

De manera general, las líneas de espacio y tiempo en *Suspiria* de Argento y *Suspiria* de Guadagnino responden a los objetivos de cada historia y al estilo propio de cada director, por lo que no se busca una comparativa rigurosa, sino el desglose de componentes clave de las historias.

Ahora bien, retomando lo planteado por Pimentel sobre la dimensión espacial del relato, esta idea se aplicará a partir de la importancia de los objetos y espacios descritos, por ser el ambiente donde convergen los elementos temáticos, icónicos y simbólicos. (26, 41)

Por lo que se refiere a la dimensión temporal, se da la pauta para ejemplificar las rupturas temporales de tipo analepsis y prolepsis, así como las precisiones entre el tiempo narrado o diegético y la realidad. (44)

4.1 Relación danzas y aquelarres

La revisión de este eje, en donde el movimiento corporal y el encuentro entre brujas están íntimamente ligados, se explora en mayor medida y a profundidad en la *Suspiria* de Guadagnino, por lo que se tomará este filme como base para mostrar algunos aspectos relacionados con la espacialidad.

Antes que nada, vale la pena recordar que, a partir de las nociones revisadas en el apartado 2.2.1 de esta investigación, el vínculo entre el aquelarre y la danza se hace posible gracias a la función ancestral de esta última.

La danza es una expresión con un sentido primitivo que, a lo largo de la historia humana ha estado relacionada con los ritos de iniciación, en el caso que aquí nos ocupa, de iniciación a un aquelarre de brujas: “Desde tiempos inmemoriales, las danzas sagradas han sido utilizadas a través de la gnosis para acceder a otros estados de conciencia o conocimientos trascendentales”. (Moreno y Caplliure 113)

En este sentido, la danza en *Suspiria* es parte del ritual de inducción; actúa como un medio para la ejecución de la magia, en el cual el aquelarre depende hasta cierto punto de la ejecución que Susie y el resto de las alumnas realicen para llenarse de su energía, especialmente necesaria para la líder Helena Markos.

La danza se convierte en un personaje invisible, toma poder en los cuerpos de las bailarinas hasta llevarlos a límites incompresibles. Supone un regreso a los orígenes pre-aristotélicos, en que la danza era la unión con la naturaleza, el medio donde los individuos interactúan y exteriorizan sus emociones. En la película de Guadagnino comprobaremos cómo la danza transforma el espacio narrativo y el espacio cinematográfico. (Úbeda 351)

Cabe mencionar que la actualización en el tipo de danza no es fortuita; pasar de danza clásica o ballet en *Suspiria* de 1977, a danza contemporánea en *Suspiria* de 2018, aun cuando los hechos narrados de ambas historias están situados en 1977, nos habla de una mayor necesidad de libertad, fuerza y dominio del entorno por parte de los personajes femeninos: "No solo las calles se van a convertir en el lugar de la revolución femenina, sino también los espacios artísticos donde se

produce el giro performativo, donde el cuerpo es la materia creadora de la obra artística". (363)

Se trata de un cambio significativo que el propio coreógrafo del segundo filme, Damien Jalet explica: "[...] esa danza se convertiría en el lenguaje secreto de la compañía. [...] En los años setenta, muchos coreógrafos vinieron con mucho más movimiento fluido, donde se utiliza la gravedad, la danza se vuelve también un poco más interna y cada vez menos visual y frontal". (Amazon Studios, The Secret 02:05–02:18)

Por otro lado, Patricia Úbeda explica que: "La danza es una serie de movimientos en la que el cuerpo dibuja sobre un espacio" (360), tomando en cuenta esta definición, encontramos que además del cuerpo por sí mismo, las manos son un símbolo importante y recurrente a lo largo de todo el filme.

Simbólicamente, las manos aportan diferentes significados, dependiendo del momento e intención con que sean utilizadas: "Expresan la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio" [...] "La imposición de las manos significa una transferencia de energía o potencia". (Chevalier 682, 685)

Uno de los momentos que reflejan estas características es cuando Madame Blanc toma las manos y pies de Suzy, presionándolos para transferirle la energía que atará los movimientos de Susie con los de Olga, en la habitación de espejos. (Figuras 37 y 38)





Figuras 37 y 38. Blanc prepara a Susie con el poder de sus manos. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

El resultado de esta intervención es que Susie logra una ejecución exitosa del baile, incluso para una alumna primeriza, usando principalmente sus manos como medio para determinar la espacialidad de la danza, aportar fuerza y dirección, pero también, magia. (Figura 39) Al finalizar la escena, Susie se debilita y Blanc pone una mano en su espalda para ayudarle a reponerse después del baile.



Figura 39. Susie logrando la recreación de *Volk*. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Una última acepción al simbolismo de las manos es la que habla sobre la vulnerabilidad confiada en “el otro”, de acuerdo con Chevalier: “Poner nuestras manos en las de otro es remitir nuestra libertad, o sobre todo desistir de ella confiándola, es abandonar nuestro poder”. (685)

Lo anterior se puede ilustrar cuando Blanc está entrenando a Susie para aprovechar su entorno y lograr los saltos que necesita el baile. De igual manera la motiva preguntándole cuál es su rol en la escuela:

“Ahora eres parte de la compañía, tienes que encontrar tu lugar. Tienes que decidir qué es lo que quieres para esta compañía... Quiero ser las manos de esta compañía” (*Suspiria* 01:22:43 – 01:23:00) (Figuras 40 y 41)



Figuras 40 y 41. Las manos sellan el pacto entre Blanc y Susie. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Acerca de este instante decisivo, Guadagnino expresa: "Creo que este momento es cuando realmente el vínculo es sellado entre las dos mujeres. [...] Yo diría que las manos vienen con la idea de que un gesto puede dictar una acción para alguien". (Rotten Tomatoes 03:00–03:18) (Figura 42)



Figuras 42. Blanc usa sus manos como una varita mágica. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

4.2 Plano onírico

Como se ha visto con anterioridad, la ensoñación en las *Suspirias* es un estado sumamente importante que convive todo el tiempo con la realidad, por lo que este eje de “objetividad fantasía” permite hacer saltos temporales que influyen en el curso de los personajes.

Una de estas modificaciones es la analepsis, mediante el recurso de *flashback* que muestra tanto escenas en las que el espectador fue partícipe del momento, como también en la proyección de momentos que solamente el personaje vivió y nos son compartidos a manera de recuerdo.

En *Suspiria* de Argento se plantea un recuerdo trascendental para el descubrimiento del aquelarre, en él vemos a Suzy en la oficina de Madame Blanc, tratando de encontrar alguna pista que la lleve a su amiga Sara. (Figura 43 y 44)



Figura 43 y 44. Suzy recordando la clave que Pat le confía al inicio. (*Suspiria*, 1977 [IMDb](#))

Posteriormente, en sintonía con la luz y sonido de un fuerte trueno, la joven tiene el recuerdo de las frases inconexas dichas por Pat en su único encuentro: “El secreto... ¡Lo vi detrás de la puerta! ¡Tres lirios! ¡Girar el azul!” (*Suspiria* 1977 01:27:06) (Figuras 45 y 46)





Figuras 45 y 46. Pat revelando el mecanismo de la puerta oculta. (*Suspiria*, 1977 [IMDb](#))

La aplicación de este recurso ayuda al espectador a unir las piezas para asimilar, junto con Suzy, que el siguiente paso es atravesar la puerta secreta y encontrar el aquelarre.

Por el contrario, en el caso de *Suspiria* de Guadagnino el *flashback* se presenta de dos maneras, la primera como recuerdos en la infancia de Susie, dando información que construye la personalidad e historia de vida de la joven. (Figuras 47 y 48)





Figuras 47 y 48. Susie recordando su anhelo por ir a Berlín. (*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

La segunda modalidad son las reminiscencias de su pasado a manera de sueños: la vida rural, el descubrimiento de su sexualidad y los castigos físicos impuestos por su madre, todos ellos se mezclan con aterradoras premoniciones que se vuelven pesadillas.

Finalmente, la visión progresiva del tiempo o prolepsis se manifiesta con fuertes visiones del futuro, manipuladas por Madame Blanc quien usa como medio los sueños de la propia Susie. Se trata de imágenes aisladas, pero con una intensa carga simbólica, relacionadas con el movimiento corporal, el arquetipo de la madre y elementos como las manos, el cabello y sangre. (Figuras 49 y 50)





Figuras 49 y 50. Presagios oníricos del papel que Susie tendrá en el aquelarre.
(*Suspiria*, 2018 [IMDb](#))

Como se puede observar, las precisiones espaciotemporales son también una herramienta fructífera al analizar las realidades de los filmes en cuestión y más precisamente, una manera de reinterpretar el modelo de bruja. Las representaciones de la magia son, sin lugar a duda, un determinante para la personalidad de estos personajes, pues ayudan a construir el camino de la bruja hacia la maldad o hacia la bondad.

Conclusiones

A manera de cierre, podemos decir que la figura de la bruja es un referente histórico cultural, presente en múltiples manifestaciones fílmicas y literarias, que sigue y seguirá vigente, adaptándose invariablemente a las nuevas realidades en donde se inserte. Para llegar a esta idea, el eje central planteado fue la comparativa entre las brujas de los filmes *Suspiria* de 1977 y *Suspiria* de 2018, dado que la diferencia de 41 años entre una y otra ofrece una actualización importante en la construcción y clasificación de sus brujas.

A lo largo de esta investigación se aplicaron aspectos de la teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel, tomando como base la dimensión del personaje para analizar a las protagonistas y antagonistas en los filmes *Suspiria*, así como las dimensiones espaciales y temporales, en lo correspondiente a la revisión de la danza con el aquelarre y el plano onírico, respectivamente. A su vez, el uso de recursos narratológicos aplicados al cine demostró la adaptabilidad interdisciplinaria de ambos rubros.

Por otro lado, se realizaron aproximaciones contextuales acerca de qué es un aquelarre, la caracterización arquetípica de las brujas, su evolución histórica, apariciones en la literatura y una clasificación de las brujas más representativas en el cine. El resultado de lo que hasta aquí se ha expuesto con el análisis, nos lleva al encuentro de hallazgos de valor como son:

- **La bruja bondadosa.** Si bien no es un modelo completamente nuevo en las construcciones típicas de la bruja, sí es una reinterpretación poco recurrente pero significativa en términos de la *Suspiria* original de Argento, pues le da al aquelarre otra posibilidad de liderazgo.
- **Jerarquización e igualdad.** Hay un salto en las relaciones de poder entre bruja/profesora – víctima/alumna: se pasa de la sumisión a la igualdad, e incluso podríamos decir que hasta de superioridad con la transformación final de Susie como *Mater Suspiriorum*.
- **Sacrificio voluntario.** A diferencia de otras narrativas cinematográficas en donde la maldad es impuesta y no hay inflexión en esto, al interior del

aquejarre con la *Suspiria* de Guadagnino, la dinámica de funcionamiento se basa en la voluntad para realizar el sacrificio final, por lo que las decisiones de las alumnas son por lo menos, consideradas.

- **Reivindicación femenina.** Tanto Susie como Madame Blanc son personajes que “traicionan” su rol y con ello, abren la posibilidad de tener libertad plena sobre sus acciones; una adquiriendo la gestión del aquejarre y la segunda, desde un tipo de sentimiento maternal y espontáneo hacia Susie, lo que la lleva a manifestarse en contra del sacrificio de la joven.

Tomando en cuenta este último punto, es imposible dejar de lado los guiños feministas en el filme de 2018. En primer lugar, porque el aquejarre es el punto de reunión que por sí solo revive el sentido de unidad pagana y a su vez, de lucha femenina, tan es así que Madame Blanc es reconocida por haber mantenido en pie la academia durante la Segunda Guerra Mundial: “Cuando el *Reich* solo quería que las mujeres apagaran sus mentes y abrieran sus úteros, ahí estaba Blanc”. (*Suspiria* 00:20:09)

Por otra parte, en términos del elenco también es significativo el hecho de que Guadagnino asignara a la actriz Tilda Swinton la interpretación de tres papeles dentro de la historia, entre ellos a un personaje masculino; además de las dos brujas Madame Blanc y Helena Markos, Swinton le da vida al Dr. Klemperer.⁴⁵

En segundo lugar, la danza contemporánea en *Volk* se muestra como una expresión artística compleja que, para ser representada exige mayor independencia, fuerza y dominio del cuerpo, por lo que solo alguien como Susie, quien ha adquirido estas características en una nueva faceta más liberal, podría llevar a cabo.

Por lo anterior, considero que esta nueva caracterización o modelo de bruja está impulsada por la necesidad de representar a la mujer dentro de un contexto de lucha y empoderamiento. Mientras haya mujeres que alteren su papel social en la búsqueda de progresión, habrá historias y filmes dispuestos a representar su realidad.

⁴⁵ Cabe resaltar que, en la escena del ritual final los tres personajes interpretados por Tilda están interactuando en el mismo ambiente, lo cual podría simbolizar que la energía masculina del personaje ha sido sometida por el aquejarre, ya que la energía femenina es lo que impera en el lugar.

En este sentido, también es esencial mencionar las perspectivas a futuro que se podrían desprender de este análisis y su contribución a enriquecer el entendimiento de géneros cinematográficos y literarios.

A lo largo de esta investigación se ha constatado cómo el análisis interdiscursivo puede arrojar luz sobre la evolución de un arquetipo cultural. La bruja como figura literaria y cinematográfica se ha transformado a lo largo de las décadas, y esta investigación ha identificado cómo los elementos narrativos, visuales e históricos han influido en dicho proceso evolutivo. Este enfoque interdisciplinario permite trazar conexiones profundas entre el cine, la literatura y la historia, revelando cómo estas disciplinas se nutren mutuamente.

Una línea de investigación futura podría ser la exploración de otras reinterpretaciones de personajes arquetípicos en diferentes contextos. La metodología utilizada en este estudio, que combinó la teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel con el análisis cinematográfico y la investigación histórica, podría aplicarse a una amplia variedad de temas y personajes, lo que enriquecería aún más el conocimiento de cómo la cultura popular se moldea y se reinventa con el tiempo.

Además, este análisis podría motivar trabajos futuros centrados en la relación entre género y representación en el cine y la literatura. La figura de la bruja ha sido históricamente asociada con la feminidad subversiva y la rebeldía contra las normas sociales, lo que plantea cuestiones sobre la construcción de género en el arte y su impacto en la percepción social. Investigaciones posteriores podrían explorar cómo las representaciones de género en el cine y la literatura reflejan luchas sociales.

Referencias bibliográficas

- Amazon Studios. "Suspiria - Featurette: The Making Of | Amazon Studios". *YouTube*, 4 may 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=Oc9cVYipFmU>.
- Amazon Studios. "Suspiria - Featurette: The Secret Language Of Dance | Amazon Studios". *YouTube*, 15 ene 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=iDEmE3d9BN8&t=10s>.
- Armesto, Juan. 2017. "Giallo: thriller a la italiana". *Ventana indiscreta*. no. 18. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n018.1597>
- BAFTA Guru. "Luca Guadagnino | Masterclass | #GuruLive." *YouTube*, 16 Sept. 2018, www.youtube.com/watch?v=kZNUS1BPouY.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. "'Philocaptio Versus' Libre Albedrío En 'Celestina.'" *Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/philocaptio-versus-libre-albedrio-en-celestina/html/544e2e84-08a3-4119-81a3-2e73ee7fd112_5.html.
- Botta, Patricia. 1994. "La magia en La Celestina". *Dicenda*. Estudios de lengua y literatura españolas, no. 12. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9494110037A>
- BUILD Series. "Director Luca Guadagnino Discusses 'Suspiria.'" *YouTube*, 19 Oct. 2018, www.youtube.com/watch?v=kJgRPnH43XU.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Alianza, 1961.
- Carranco, Morgana. 2020. "De brujas y mujeres". *Revista Digital Universitaria (rdu)*, 21(4). <http://doi.org/10.22201/cuaieed.16076079e.2020.21.4.4>
- Castelli, Azul Kikey. 2022. "Suspiria. Imaginarios Míticos De La Madre Terrible". *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review / Revista Internacional De Cultura Visual*, vol. 9, no. Monográfico, E agora Science, <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3688>.
- Centini, Massimo. *Las brujas en el mundo*. De Vecchi, 2018.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.

- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 1987.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Ed. Luis Sanchez, 1611. Web, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>
- Díaz, Tomás. 1981. "Brujas, ungüentos, supersticiones y virtudes de las plantas". *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* vol. 2, no. 9. https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/09/09_90.pdf
- Dos, Manolo. 2009. "Brujas de celuloide. Una selección". *Dossiers feminists*. 135-146. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/226677>
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Mandibus, 1951.
- . *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Paidós, 1997.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos, 1980.
- Galindo, Aurora. 2013. "El tema de circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española". Tesis doctoral. Universidad de Murcia. <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/250111>.
- Galvis, Adriana. "Evolución semántica del término bruja y su evidencia en la novela *Yo tituba la bruja negra de Salem*" (escrita por Marysè Conde)". Tesis. Universidad Tecnológica de Pereira, 2009.
- Heller, Nathan. "Luca Guadagnino's Cinema of Desire." *The New Yorker*. 2018, www.newyorker.com/magazine/2018/10/15/luca-guadagninos-cinema-of-desire?_x_tr_sl=en.
- Molero, Clara. 2003. "La magia en la literatura: magas, brujas, hechiceras". Universidad de Alcalá. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_11.pdf
- Morales, Roberto. "La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia". 2017. Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.
- Moreno, Amanda, y Johanna Caplliure. "Estantigua danza. Una aproximación a Suspiria desde la muerte". *Crimen y Fantástico*, coordinado por Mario-Paul Martínez y Fran Mateu, Cinestesia, 2021, pp. 104-114. ISBN: 978-84-

120496-8-8

https://www.academia.edu/93541085/ESTANTIGUA_DANZA_UNA_APROXIMACION_A_SUSPIRIA_DESDE_LA_MUERTE

Nordine, Michael. "Dario Argento Says 'Suspiria' Remake 'Betrayed the Spirit of the Original'". *IndieWire*. 2019. <https://www.indiewire.com/2019/01/dario-argento-suspiria-remake-luca-guadagnino-1202036691/>.

Oxford English Dictionary: Oxford University Press. OED en línea.

<https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

Pedraza, Pilar. *Brujas, sapos y aquelarres*. Valdemar, 2014.

----- . *Suspiria. Las ministras del mal*. Shangrila, 2020.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo veintiuno, 1998.

Quincey, Tomas de. *Suspiria de profundis*. Alianza, 2008.

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es/brujo#otras>.

----- . <https://dle.rae.es/hereje>

----- . <https://dle.rae.es/magia>

Rotten Tomatoes. "'Suspiria' Director Luca Guadagnino Breaks Down A Pivotal Scene From His Artful Horror Film". *YouTube*, 8 nov 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=vqPrxFuukvY>.

Suspiria. K Period Media, 2018. Amazon Prime Video, https://www.primevideo.com/detail/0QX41VK28KY85OPOT65D93X8NZ/ref=atv_dp_share_cu_r

Suspiria. Seda Spettacoli, 1977. Amazon Prime Video, https://www.primevideo.com/detail/0JXNBJV20YLXHWF51XSDU761WM/ref=atv_dp_share_cu_r

Úbeda, Patricia. 2019. "La danza, una narrativa corpórea del horror, en *Suspiria* de Luca Guadagnino". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* vol. 19. *UMA Editorial*, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6661>

Valles, José. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia, 2002.

Zavala, Lauro. *Narratología y lenguaje audiovisual*. Universidad Nacional de Cuyo 2015.

Bibliografía

- Arribas, Sonia. "El otoño alemán". *Isegoría*, no. 46, 2012, ICREA, doi: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2012.046.11>
- Fernández, Beatriz. 2015. "Esas otras mujeres: las brujas en la literatura infantil". *Revista académica* vol. 19, no. 1. Minerva Repositorio institucional da USC, <http://hdl.handle.net/10347/16569>
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, 1951.
- López, Cecilia. "La bruja". Enciclopedia de la literatura en México. Fundación para las letras mexicanas. Octubre 2017. Web, <http://www.elem.mx/personaje/datos/1008>.
- Monlau, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana, precidido de unos rudimentos de etimología*. 1856. https://books.google.com.mx/books?id=BXgCAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Rojas, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*. Editado por José Luis Canet Vallés, Revista Celestinesca, 2020.
- SensaCine. "Luca Guadagnino." SensaCine.com.mx, www.sensacine.com.mx/actores/actor-149485/biografia.