



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ESBOZO HISTÓRICO DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE DE TERROR:
LOS CASOS DE *SUSPIRIA* (1977) Y *SUSPIRIA* (2018)**

**T E S I S A
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
PRESENTA
CRISTINA FERNÁNDEZ ORTIZ**

**ASESOR
MAURICIO SÁNCHEZ MENCHERO**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Cristina Fernández Ortiz
Número de cuenta: 31564873-3
Correo electrónico: cristikirtas@hotmail.com

Tesina

“Esbozo histórico de la representación de las mujeres en el cine de terror: los casos
de *Suspiria* (1977) y *Suspiria* (2018)”

Asesor

Mauricio Sánchez Menchero

INTRODUCCIÓN	3
OTRAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	10
LA PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN CRÍTICA	13
SUSPIRIA (1977).....	16
SUSPIRIA (2018).....	23
ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS	29
SUSPIRIA (1977).....	29
SUSPIRIA (2018).....	39
LA FEMINIDAD, LO SINIESTRO Y LOS MOLDES DE GÉNERO EN EL CINE DE TERROR	49
LO SINIESTRO EN LA FEMINIDAD.....	49
SUBVERSIONES AL CINE DE TERROR DE AMBAS VERSIONES.....	52
CONCLUSIONES	55
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

Introducción

En este trabajo me propongo estudiar [los filmes](#) *Suspiria* (1977), dirigida por Dario Argento, y *Suspiria* (2018), dirigida por Luca Guadagnino, para analizar cómo se representa el cuerpo femenino cuando se busca generar terror con él y cómo esta representación ha cambiado en los 41 años que separan [ambas realizaciones](#). Para hacer esto primero presentaré el contexto de producción y elaboración de cada película: en el caso de *Suspiria* (1977), [que le ganó un lugar](#) como una de las películas de terror más influyentes de su tiempo, y en el caso de *Suspiria* (2018), cómo una reinterpretación de la versión de 1977. Posteriormente analizaré los elementos, principalmente visuales, que [conforman](#) las escenas seleccionadas y lo que podemos interpretar de su lectura cómo conjunto.¹ Después estudiaré el papel que han ocupado las mujeres en el género de terror, específicamente las representaciones de la feminidad dirigidas [por](#) hombres y, por lo mismo, con aquella mirada masculina que destacó en sus trabajos Laura Mulvey, [para](#) causar terror en la audiencia, y las meta-reglas en torno a ellas. Todo esto con la intención de situar ambas películas dentro de la cultura occidental y ver lo que nos pueden decir de la misma.

Para guiar mejor mi investigación he elegido dos conceptos: el *género de terror* y [la performatividad social de género](#). El primero de estos se refiere a un meta-discurso que se genera alrededor de la obra y define ciertas características estilísticas.² Gombrich señala que, si bien muchos autores postulan que la intención del autor es irrelevante para su análisis estético, sí es importante [el estilo](#) para poder analizar la obra. Cómo lo dice el autor: “Se sabe de algunos que se han reído de una tragedia por haberla tomado por una parodia”.³ [Al tomar](#) en cuenta esto [último](#), el *género* no [deber ser visto](#) cómo algo prescriptivo, pero tampoco [se reduce a lo](#) descriptivo, sino que sirve cómo [un](#) sistema de convenciones que comparten tanto los autores cómo los espectadores. En la teoría cinematográfica moderna se reconoce que el término *género* puede referirse a varias cosas al mismo tiempo: un esquema básico usado por la industria productora, una estructura formal, una etiqueta para facilitar el *marketing* o un acuerdo generado entre la película y la

¹ Al tratarse de una tesina de Historia el análisis visual que estaré realizando no es formal, sino de contenido. El uso de lenguaje cinematográfico también será mínimo debido a mi desconocimiento respecto al tema.

² Ernst H. Gombrich, “Introducción: Objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Trad. de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Editorial Alianza, 1983, pp. 15-17.

³ *Ibid.*, p. 16.

audiencia.⁴ De todos los anteriores, los que más utilizaré son dos: un esquema básico utilizado por la industria y un acuerdo generado entre la película y la audiencia. De tal forma que el *género* son las convenciones asociadas a una amplia variedad de productos culturales (en este trabajo me centro en filmes, pero estos también pueden estar dialogando con videojuegos, novelas, pinturas, música, etc.) que históricamente han sido catalogadas bajo la misma etiqueta. El artista toma en cuenta estas convenciones para crear su producto, ya sea cumpliendo con ellas o modificándolas, mientras que el espectador también tiene presente dichas convenciones al momento de valorar la obra.

Por tal razón es que el concepto de *género* es central para mi trabajo, ya que este influye directamente en la producción de una película. Lo que los realizadores entienden por *terror*, que es influido por diversos factores, los hará incluir u omitir elementos en sus filmes. A esto se suma la búsqueda de los autores de hacer una película atractiva para las audiencias, las cuales supuestamente quieren ver un producto que les provoque miedo. Al analizar el género de terror también podemos ver cómo han cambiado estos paradigmas según el momento histórico, el contexto del creador, la situación de la industria del cine y los diferentes públicos a lo largo del tiempo.

Un aspecto importante del cine de terror es la importancia de subcategorías dentro de la etiqueta principal, conocidas como “sub-géneros” con su propio marco de convenciones. Las diferencias entre cada *subgénero* pueden llegar a ser tales que lo único que las une es el presupuesto de que todas causan terror en el espectador. Aunque incluso este elemento en común no es universal cuando tomamos en cuenta la existencia de subgéneros como la *comedia de terror*, que parodia convenciones clásicas de terror;⁵ el *romance gótico*, que integra en su estética visual elementos siniestros, pero narra una historia de amor;⁶ o el *gore* o *splatter* (*sangre* o *salpicadura* en español), que muestra escenas gráficas de violencia física.⁷ De tal forma que la subdivisión de películas de terror en distintos subgéneros puede llegar hasta puntos absurdos e imprácticos. Como veremos

⁴ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Trad. Carles Roche Suárez, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 35-36.

⁵ Películas comúnmente asociadas a esta etiqueta son: *Cabin in the Woods* (2011), *Shaun of the Dead* (2004) o la franquicia de *Evil Dead* (1981-2022).

⁶ Películas comúnmente asociadas a esta etiqueta son: *Crimson Peak* (2015) o *Bram Stoker's Dracula* (1992).

⁷ Películas comúnmente asociadas a esta etiqueta son: la franquicia de *Saw* (2004-2021).

más adelante esta taxonomía, usada por la industria y por las audiencias,⁸ da como resultado que, aunque ambas versiones de *Suspiria* tienen la misma trama, la primera es considerada un *slasher*, mientras que la segunda se considera *post-horror*.

El *slasher* (una modificación del verbo cortar en inglés) se caracteriza, en términos generales, por una historia en la que un grupo de personas son asesinadas con un arma filosa. Carol J. Clover define el género por sus elementos comunes originados en *Psycho* (1960): un asesino con traumas familiares, víctimas hermosas y sexualmente activas, el uso de armas que no son pistolas y el uso de la cámara en primera persona para mostrar los asesinatos.⁹ Claro que estos elementos han ido cambiando a lo largo del tiempo y no todas las películas lo siguen al pie de la letra, pero estos aspectos cimentaron en las audiencias una expectativa de lo que sería un *slasher*. En las décadas posteriores también se comenzó a asociar estas películas con el asesinato de adolescentes jóvenes, entre 14 y 16 años, ganándole el apodo de *teenie-kill pic*, ósea *película mata adolescentes*.¹⁰

Mientras que el *post-horror* es más complicado de definir, ya que se trata de un término relativamente nuevo que encasilla una gran cantidad de filmes con historias y estilos visuales distintos. Por los distintas fuentes que he consultado pareciera ser que esta etiqueta se aplica a películas que contienen algunos elementos convencionales del género de terror, pero que incorporan elementos de un supuesto “cine de autor”.¹¹ Es por tal razón que las producciones que reclaman este título adquieren un aura de superioridad, de ahí el hecho de que otro título con el que es conocido es *terror elevado*, en contraste con otras del mismo género que son consideradas de baja calidad.¹² Sin embargo, incluso los académicos que han analizado el fenómeno de esta etiqueta reconocen que no se trata de algo nuevo, sino que sigue una larga tradición de intentar separar el cine de terror según sus supuestos méritos artísticos.¹³

⁸ Rick Altman, *op. cit.*, p. 34.

⁹ Carol J. Clover, *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*, Nueva Jersey, Princeton Press, 1992, pp. 23-24.

¹⁰ Clover, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹¹ Steve Rose, “How post-horror movies are taking over cinema”, en *The Guardian*, 6 de julio de 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> (consultado 24 de agosto de 2021)

¹² Helena Heald, “What is post-horror? A Q&A with David Church, author of *Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation*”, en *Edinburgh University Press Blog*, 29 de octubre de 2021, consultada 10 de abril de 2022, <https://eupublishingblog.com/2021/10/29/what-is-post-horror-a-qa-with-david-church-author-of-post-horror-art-genre-and-cultural-elevation/>

¹³ *Ídem*.

Otra característica importante del cine de terror, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, es lo conscientes que están los creadores de la teoría académica alrededor del género y el cine en general. Muchos de los directores habían leído desde [Sigmund Freud](#) hasta Jacques Lacan, lo que causó que en su elaboración intentasen adecuar su película para encajar lo más posible con estos modelos de análisis académico de [la psicología](#), especialmente del psicoanálisis.¹⁴ Incluso los creadores de cine de terror contemporáneo que intentan subvertir las expectativas clásicas del género, tienden a utilizar este lenguaje. Frecuentemente las películas de terror incluyen en su historia a un psicólogo que explica a los protagonistas, y a la audiencia, el por qué los asesinos se comportan de tal forma.

En cuanto al segundo concepto la *performatividad social*, que estaré usando cómo auxiliar para hablar de la feminidad, me refiero a la idea del *género* cómo una construcción social colectiva, ya no ligada al determinismo biológico o al individuo, sino a las estructuras sociales en las que se desarrolla una persona. Esta propuesta se remonta a cuando Simone de Beauvoir dijo “No se nace mujer, se llega a serlo”. La más importante exponente de eso es la filósofa Judith Butler que define el género cómo una *representación*, con lo cuál quiere decir que el género simplemente es una expresión corporal que necesariamente depende de la observación de personas externas.¹⁵ El género no es una cualidad esencial e inamovible, cómo ha sido planteado en teorías feministas previas, sino que es una identidad que se ha construido a lo largo del tiempo que tiene una historia.¹⁶ En esta definición de Butler podemos concluir que el género tiene tanto una historia individual, cómo una historia social colectiva, para propósitos de este trabajo me limitaré a tratar la segunda.

Butler formuló su teoría tomando cómo referencia las artes escénicas; [su](#) artículo citado fue publicado por primera vez en la revista *Theatre Journal*. Por tal razón considero que al aplicar este concepto en mi trabajo a las representaciones culturales

¹⁴ Murray Leeder, *Horror film: a critical introduction*, (formato Epub), Nueva York, Bloomsbury Academic, 2018.

¹⁵ Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, Diciembre, 1988, p. 519.

¹⁶ “In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather it is an identity tenuously constituted in time — an identity instituted through a stylized repetition of acts. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gender self.”

cinematográficas, estoy recuperando su potencial de análisis. Así que el concepto de [performatividad social de género](#) puede servir para analizar cómo se percibe a las mujeres en un tiempo y espacio determinado; [lo anterior debido](#) a que la *performatividad* toma en cuenta que el género está sujeto a cambios arbitrarios según el momento histórico y la cultura en la que se encuentre.¹⁷ [De esta forma, este concepto aplicado](#) a las películas [nos](#) sirve en varios niveles, tanto para interpretar la percepción de los creadores, cómo la percepción de las audiencias.

Si bien la idea de analizar el [papel](#) de las mujeres en el cine de terror no es novedosa, este es un tema que pocas veces ha sido abordado desde una perspectiva histórica. Por tal razón es que, además de los conceptos antes expuestos, es central para mi investigación tener presente los contextos históricos que moldean cada producción y su impacto a lo largo del tiempo. Cuando buscamos los principales trabajos sobre género en el terror encontramos que la mayoría se enfocan en analizar las obras sin tomar en cuenta su contexto o, con menor frecuencia, en estudiar el significado de las reacciones al terror desde un punto de vista puramente psicofisiológico, pero [sin analizar](#) cómo el horror encaja y moldea [la percepción de](#) la realidad. Esto no significa que en mi investigación [se](#) busque menospreciar estos trabajos, al contrario, todos ellos me sirven para complementar y ampliar la visión histórica que deseo presentar. No solo porque algunos de ellos influyeron directamente en la creación de mucho del cine de terror contemporáneo, cómo es el caso de *Men, women, and chain saws* de Carol J. Clover,¹⁸ sino porque aportan elementos que [los trabajos de corte historiográfico](#) tradicional suelen ignorar.

Ahora bien, la importancia que yo veo en este tema, más allá de su novedad y excentricismo, es la relevancia que tiene para interpretar nuestro contexto social general. Esto no lo digo pretendiendo que la cultura sea un espejo de la sociedad, sino más bien que sociedad y cultura se encuentran inherentemente entrelazadas y constantemente afectándose entre sí. [Incluso](#) en [los trabajos basados en](#) los estudios visuales [o](#) en [la](#) historia cultural no es común encontrar análisis al cine de terror, ya sea por considerarlo irrelevante o por [meros](#) prejuicios que catalogan al género cómo algo inferior. Esto a pesar de la enorme popularidad que goza, algo que es observable tanto en [la alta venta](#) de taquilla, cómo en las

¹⁷ *Ibid.*, p. 520.

¹⁸ Carol J. Clover, *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*, Nueva Jersey, Princeton Press, 1992, 260 p.

incontables referencias intertextuales en muchos otros productos culturales. De tal forma que, si bien cualquier fenómeno cultural es algo digno de ser estudiado por el simple hecho de que puede decirnos algo sobre la sociedad a la que pertenece, en el caso del cine de terror es un tema sobre el cuál es urgente profundizar.

Los principales precedentes con los que cuento son textos de análisis literario psicoanalítico, de psicología moderna, así como de estudios visuales y de estudios cinematográficos. En cuanto a textos de psicoanálisis principalmente me estaré refiriendo a la obra ya mencionada arriba de Carol J. Clover, no solo por su relevancia y popularidad en el análisis del cine de terror moderno, sino también por la exhaustiva recolección de información que la autora realiza entorno a la industria cinematográfica del terror. Para complementar mis análisis, especialmente al intentar definir los elementos visuales de cada película, utilizaré el texto “The Uncanny” de Sigmund Freud.¹⁹ En este texto Freud sienta las bases para un estudio de lo siniestro (*uncanny* o *unheimlich*), proponiendo varias teorías que explican el fenómeno y distinguiéndolo de la mera reacción fisiológica al terror.

En cuanto a textos de estudios visuales me estaré refiriendo con más frecuencia a *Ways of Seeing* de John Berger,²⁰ ya que en él se tratan distintas representaciones de las mujeres en el arte y las posibles implicaciones sociales de las mismas. De tal forma que Berger explica cómo se han conformado algunos estereotipos visuales entorno a las mujeres, especialmente en lo que se refiere a la desnudez femenina, pero que me sirve para intentar aplicar el mismo razonamiento a otros estereotipos.

Sobre este último punto, conviene incluir las reflexiones desde el feminismo de los años setenta procedentes del texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey,²¹ que sintetiza teoría cinematográfica, psicoanálisis y feminismo. El trabajo de Mulvey fue resultado de la reflexión que ella pudo llevar a cabo en Londres durante los setenta a partir del llamado History Group or the Feminist Studies Group,²² cuyas integrantes se centraron, en un primer momento, en la teoría psicoanalítica de Freud y

¹⁹ Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’”, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919). An Infantile Neurosis and Other Works*, Trad. de Alix Strachey, Londres, The Hogarth Press/The Institute of Psycho-analysis, 1919, pp. 220-253.

²⁰ John Berger, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1972, 166 p.

²¹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, Volumen 16, Otoño, 1975, pp. 6-18.

²² Another Gaze, “Suddenly, A Woman Spectator: An Interview With Laura Mulvey”, en *Another Gaze*, 15 de agosto de 2018, <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey/>

Lacan; pero de forma paralela la aspiración vanguardista del momento, que pretendía generar una nueva forma radical, se extendió a una aspiración feminista de crear una forma radicalmente nueva de ver para establecer una política feminista de la representación. En el mundo de la cinematografía, Mulvey propuso no solo una reconfiguración de un cine independiente gracias a los nuevos equipos de filmación, sino a un uso feminista del cine para una reinterpretación de lo cotidiano y cotidiano sin dejar de criticar a la producción fílmica en manos de varones y su visión patriarcal de la mujer. El concepto más importante que se plantea en este texto es el de la *escoptofilia*, que Mulvey utiliza para referirse al placer voyeurístico que sienten los espectadores al observar una película.²³ También se problematizan las convenciones del lenguaje cinematográfico, el cual ha sido construido por hombres, lo que lleva a la autora a la conclusión de que, la gran mayoría de las producciones cinematográficas están condicionadas por la *mirada masculina* al momento de retratar mujeres. Aunque los textos que utilizan el psicoanálisis han caído en desuso por la mayor precisión de los estudios con perspectiva de género, el texto de Mulvey me sirve para no perder de vista la posible mirada voyerista masculina presente en ambas versiones de *Suspiria*.

Por otro lado, El poder de las imágenes de David Freedberg,²⁴ muestra la capacidad de las representaciones visuales para generar respuestas sumamente emotivas en el espectador. Y aunque nuestro estudio no se va a dirigir al análisis de la recepción de públicos, creemos conveniente tener presente cómo Freedberg hace énfasis en situar las respuestas de los públicos en la época contemporánea y cómo se encuentran reprimidas por la mentalidad moderna racional, pero que a pesar de nosotros se siguen manifestando. Este texto me sirve cómo apoyo para argumentar por qué ciertas imágenes, en este caso las presentes en el cine de terror, son capaces de generar una respuesta emotiva clara en las audiencias. Imágenes de terror que representan a las mujeres en una forma extrema y no idealista.²⁵

²³ *Ibid.*, pp. 11-15.

²⁴ David Freedberg, El poder de las imágenes. Estudios sobre la Historia y la teoría de la respuesta, Trad. de Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonaparte, Madrid, Cátedra, 2011, 496 p.

²⁵ Al respecto Peter Burke advierte que “El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa. Se enfrenta al problema de distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico”. Peter Burke, Visto y no visto. El uso de la imagen cómo document histórico, Barcelona, Crítica, 2011, p. 239.

Finalmente, en estudios de psicología moderna me guiaré con el texto *Horror Sensorium* de Angela Ndaljianis²⁶ que, aunque no se enfoca en el tema de género, propone un estudio del terror que vaya más allá de la visualidad y tome en cuenta otras reacciones sensoriales. Para esto la autora presenta la idea del *sensorium* una suma de las mecánicas sensoriales del cuerpo humano y de las capacidades intelectuales y cognitivas ligadas a este. Ndaljianis propone un sistema dentro del cuál todos los productos culturales funcionan cómo una interfaz que se comunica con el cuerpo del espectador. Mientras otros trabajos citados en esta tesina se limitan a los efectos cognitivos o emocionales de las imágenes, *Horror Sensorium* abre la posibilidad de problematizar las reacciones físicas que el cine puede generar.

Aunque los seis textos anteriores son los principales que he utilizado para sustentar mi argumentación, para alguna cuestiones puntuales utilizaré otros que no figuran en esta introducción.

Otras líneas de investigación

Finalmente me gustaría concluir la presente introducción a mi trabajo señalando algunos puntos donde mi investigación presenta huecos, además de otras líneas de investigación que se abren para nuevos trabajos. En primer lugar, el análisis visual de ambas películas se vio reducido a menos de una octava parte del tiempo de proyección de cada una, esto debido a la extensión del trabajo. Hacer un análisis en rigor de todas las escenas y elementos visuales [demandaba](#) más de las cuartillas máximas que permite una tesina cómo esta. Aun así, considero que mi selección [sirve para demostrar](#) los elementos más relevantes, pero siempre habrá cosas interesantes presentes en otras escenas de ambas películas.

Otras partes de mi investigación se vieron severamente limitadas a causa de la pandemia de COVID-19. Empecé a recolectar información y textos para esta tesina a principios de 2021, cuando aún me encontraba cursando mi último semestre de la carrera, con la esperanza de que la crisis epidemiológica aminorara antes de que tuviese que empezar a trabajar formalmente en este texto. Lamentablemente para agosto de 2021 no había ninguna señal de que esto fuera terminar pronto, mis opciones eran seguir esperando con la esperanza de que los repositorios reanudaran actividades presenciales, o comenzar a

²⁶ Angela Ndaljianis, *Horror Sensorium. Media and the senses* (formato Epub), Carolina del Norte, McFarland and Company, Inc., 2012, 194 p.

trabajar con los datos disponibles en Internet. Considerando que al momento en que estoy escribiendo esto gran parte de las bibliotecas y los archivos continúan cerrados, creo que tomé una buena decisión en comenzar mi trabajo. Sin embargo, esto significa que varios capítulos de este proyecto indudablemente [son fragmentarios](#). La sección donde esto es más notorio es en análisis de *Suspiria* (1977) del capítulo uno “Producción y recepción crítica”. A grandes rasgos pude presentar un cuadro sobre la producción de *Suspiria*, en gran parte gracias a su fama y estatus de cine de culto, pero muchos elementos no quedan, a mi parecer, suficientemente sustentados. Tal es el caso de la disputa creativa entre Daria Nicolodi y Dario Argento algo que es mencionado de pasada en muchos sitios, pero existen pocas fuentes confiables que detallen el conflicto. Una de las fuentes que más se mencionaban para hablar de los conflictos en la producción es un documental de 2001 titulado *Suspiria 25th Anniversary* que consiste, hasta donde entiendo, guiándome por reseñas, en entrevistas a los actores, músicos, el director de fotografía, Daria Nicolodi y Dario Argento. Lamentablemente este documental no se encuentra de forma digital, ni en plataformas de paga, ni gratuitas, aunque probablemente habría sido posible conseguirlo con ayuda de [los centros de documentación de la Cineteca Nacional o de la Filmoteca de la UNAM](#). Tampoco me fue posible encontrar fuentes que hablaran de la recepción crítica del estreno italiano de *Suspiria*, ni números de taquilla o venta de [VHS o DVD](#). Toda la información que encontré sobre esto es posterior a que la película se convirtió en un fenómeno de culto y fue adquirida por *Twentieth Century-Fox Film Corporation*. Tampoco me fue posible leer los guiones de ambas películas, *Suspiria* (1977) y *Suspiria* (2018). Desconozco si esto podría haber sido remediado con una visita al archivo físico de la Cineteca [o de la Filmoteca](#), porque es sabido que algunas producciones guardan con mucho celo sus guiones, pero habría aportado mucha información sobre la producción de ambos filmes.

En cuanto a otras posibles líneas de investigación creo que la más evidente es una investigación que abarque una mayor cantidad de películas de terror con protagonistas mujeres. Esto sería un arduo trabajo, porque implicaría hacer lo ya realizado con solo dos filmes, pero con una cantidad más representativa. En el primer capítulo, *La producción y recepción crítica*, intente presentar un esquema de cómo luciría un trabajo de este estilo. Pero aun tratándose de un resumen cronológico, con todas las limitaciones teóricas que esto

supone, donde intenté incorporar la mayor cantidad de títulos posible, cualquier persona familiarizada con el cine de terror podrá ver que faltan muchos títulos importantes. Espero que algún día alguien con más recursos y paciencia que yo se anime a realizar esta tarea monumental, porque creo que aportaría mucho a la historia del cine del terror y de la cultura visual moderna en general.

El último punto que voy a abordar es la posibilidad de ampliar lo que planteó en este texto para abarcar otras expresiones de género, particularmente las expresiones de género masculinas. Gran parte de este trabajo estuvo sustentado con el texto de Carol J. Clover y su concepto de *final girl*, pero la *final girl* siempre tiene su contraparte y esta suele ser un hombre, el asesino. Sería interesante analizar cómo el cine de terror construye una idea de masculinidad (o masculinidades) y qué tan ligada se encuentra a concepciones sociales existentes. Más aún porque pareciera ser que el terror disfruta de crear una dicotomía entre el hombre “normal” y el hombre “pervertido”, este último frecuentemente va de la mano con ideas homofóbicas o transfóbicas. Incluso en *Suspiria* (1977) encontramos mención de estas ideas cuando varias estudiantes hacen chistes homofóbicos sobre Mark, interpretado por Miguel Bosé, que ponen en duda su *hombria*. Creo que un estudio que cuestione también la construcción del género masculino en el cine de terror es necesario si se quiere analizar completamente el género fílmico, ya que con frecuencia los trabajos (cómo el mío) solo tratan una fracción de las dinámicas de género modernas.

La producción y recepción crítica

Si bien el género de terror ha estado presente desde los comienzos de la industria cinematográfica, no siempre ha gozado de la misma popularidad. Podemos ver que después de el gran auge comercial que vio con la franquicia de *Universal Classic Monsters* (1931-1956), el género comienza a tener un constante descenso en popularidad que continuaría a lo largo de una década. El año de 1968 es probablemente el año más importante para el cine de terror, [porque se genera](#) una revitalización y bifurcación gracias a los estrenos de *Rosemary's Baby*, dirigida por Roman Polanski, y *Night of the Living Dead*, dirigida por George A. Romero, lanzadas ese año. [Ambas](#) producciones marcan la separación entre el cine de terror *de alta calidad*, frecuentemente llamado suspenso o *thriller*, y el cine de terror *de baja calidad*.²⁷ En la mitología del cine de terror moderno, Leeder considera que tanto *Night of the Living Dead* como *Rosemary's Baby* trazaron los dos únicos caminos posibles: total libertad creativa con poco dinero o un gran presupuesto controlado por los grandes estudios.²⁸ Aunque esta dicotomía se sustenta con prejuicios de valor construidos históricamente eso no ha evitado que hasta el presente sea utilizada por la industria. Si tomamos en cuenta únicamente los elementos visuales de algunas películas etiquetadas como *suspenso*, podemos ver que tienen mucho en común con películas de *terror* contemporáneas.

Con el inicio de esta nueva época de auge en el cine de terror, vemos que se comienzan a incluir más personajes mujeres en [papeles](#) protagónicos. Esto no es nuevo, ya había protagonistas mujeres en películas como *Psycho* (1960), *Carnival of Souls* (1962) o *The Birds* (1963), pero esta nueva era incorpora temas y problemas que giran en torno a la feminidad. Ejemplos de alto presupuesto de esto son *The Exorcist* (1973), dirigida por William Friedkin, y *Carrie* (1976), dirigida por Brian De Palma; ambas películas narran las dificultades que viven las jóvenes al empezar su adolescencia: los cambios físicos, la pérdida de la inocencia y el despertar del deseo sexual.²⁹ En especial en el caso de *Carrie* se

²⁷ Leeder, *op. cit.*, *ibidem*.

²⁸ "Between them, *Night of the Living Dead* and *Rosemary's Baby* chart the way forward in horror, either in prestige or in exploitation. Horror can be a promising route for an aspiring young independent filmmaker, or it can be the high-budgeted product of entrenched studio forces".

²⁹ *Idem*.

utiliza la menstruación e imágenes que evocan la menstruación para atormentar a la protagonista.³⁰

Este aumento en la representación femenina es indicativo de un proceso que se agudiza en los setenta: la separación de gran parte de la industria del terror de las normativas morales, cómo fue el [Código Hays](#), y artísticas *hollywoodenses*. Ello causó que una porción de la industria fuese catalogada cómo inferior y de mala calidad, pero al mismo tiempo demostró ser una gran ventaja al permitir una mayor libertad creativa para los artistas. Se ha generado un mito que propone que la limitación económica que tenía cada proyecto empujaba a las producciones a innovar e ingeniárselas para conseguir más con menos. Este mito, que es difícil verificar en donde o cómo surgió, fue alimentado por el éxito de filmes cómo *Night of the Living Dead* (1968), *Carrie* (1976) o *Halloween* (1978). Esta libertad también propició una actitud de apertura dentro del cine de horror en el que los temas tabúes eran regularmente abordados de forma gráfica.³¹

Es a finales de los setenta, con el éxito de *Halloween* (1978), dirigida por John Carpenter, que comienza la época dominante para el *slasher*. Este se caracterizaba por tener una gran cantidad de personajes femeninos, la mayoría de las víctimas son mujeres y la heroína casi siempre³² es mujer.³³ Esta heroína es coloquialmente conocida cómo *final girl*, término acuñado por Carol J. Clover, [por medio del cual realiza](#) un análisis exhaustivo del personaje, en el cual concluye que, si bien se trata de una protagonista mujer, en muchos aspectos, la narrativa y la imagen la muestran cómo un ser andrógino, incluso diferenciándola radicalmente de otros personajes femeninos en la misma película.³⁴

Para ocupar el espacio dejado por los *slasher* en la primera mitad de los noventa vemos un giro en el mercado hacia películas de terror de “mayor calidad”, frecuentemente realizadas por directores muy estimados en Hollywood. Esto lo encontramos ejemplificado con *The Silence of the Lambs* (1991), dirigida por Jonathan Demme, y *Bram Stoker's Dracula* (1992), dirigida por Francis Ford Coppola, ambas ganadoras de al menos tres

³⁰ Clover, *op. cit.*, pp. 3-4.

³¹ Leeder, *op. cit.*, *ibidem*.

³² Sin contar algunas excepciones extraordinarias donde la víctima final es un hombre. Esto se ha vuelto más común en las últimas décadas, pero también encontramos ejemplos tempranos. Algunos de ellos son los personajes de Todd en *The Burning* (1981), Jim en *The Hitcher* (1986), Jesse en *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (1985) y Ash en *The Evil Dead* (1981) y *Evil Dead II* (1987).

³³ Clover, *op. cit.*, pp. 35-41.

³⁴ Clover, *op. cit.*, p. 40.

Premios de la Academia y entre las 15 películas más taquilleras de sus respectivos años de estreno. Sin embargo, es importante señalar que *The Silence of the Lambs* contiene muchos elementos narrativos similares a los *slasher*, el más significativo siendo su protagonista mujer, quien mata al asesino al final. Al mismo tiempo vemos una breve revitalización del *slasher* después del éxito comercial y crítico de *Scream* (1996) y *Scream 2* (1997), ambas dirigidas por Wes Craven.³⁵ Sin embargo, este nuevo grupo de filmes toma los estereotipos acuñados por sus predecesores para parodiarlos y subvertirlos, generando así una innovación ligada a la comedia.

En la primera década del siglo XXI vemos que muchas de las películas más taquilleras de esa década tienen protagonistas mujeres, como *Gothika* (2003) o *Resident Evil* (2002), pero no hay un enfoque en ellas y su género podría ser fácilmente [transformado](#) a masculino sin afectar los temas de la historia. Las más notables excepciones a esto, en Hollywood, son el sinfín de *remakes* o secuelas de *slashers* de los setenta y ochenta que salieron en estos años, fenómeno que analizaremos con más detenimiento cuando hablemos de la producción de *Suspiria* (2018). También es en este momento en el que podemos empezar a notar una proliferación de filmes independientes dirigidos o escritos por mujeres que ponen énfasis nuevamente en los problemas femeninos. Tal es el caso de *Ginger Snaps* (2001), escrita por Karen Walton, *Teeth* (2007), dirigida por Mitchell Lichtenstein, o *Jennifer's Body* (2009), dirigida por Karyn Kusama y escrita por Diablo Cody, todos estos filmes tratan temas de acoso sexual, estándares de belleza, cambios físicos en la adolescencia, relaciones intrapersonales tóxicas entre mujeres y relaciones sáficas.

En la década de 2010, vemos un aumento en el éxito comercial y popularidad de las películas de terror hechas dentro de Hollywood. Esto en gran parte se debe a la creación de la saga de *The Conjuring* (2013-2021), convirtiéndola en la franquicia de terror más exitosa³⁶ del mundo.³⁷ La idea de una serie de películas interconectadas a lo largo de varias

³⁵ Wes Craven también fue el creador de la franquicia *A Nightmare on Elm Street*, una de las series de *slashers* más populares de todos los tiempos, aunque después de varias entregas su calidad disminuyó considerablemente. Esto dicho por el mismo Craven en un diálogo de *Scream* (1996).

³⁶ Este primer lugar es debatible según la definición que tenemos de *película de terror* y *franquicia*, ya que en teoría las 36 películas de *Gojira*, estrenadas de 1954 a 2021, han recaudado más dinero. Sin embargo, no hay ningún elemento que conecte estas películas más allá del personaje de *Gojira*, ya que ha pasado por sinfín de directores, escritores, productores, estudios y géneros. En mi opinión clasificar esta gran colección de filmes

líneas temporales, sin ser secuelas directas, es algo que Wan probablemente incorporó a su franquicia después del éxito del *universo cinematográfico* de Marvel. Vemos también un gran aumento en películas de terror enfocadas en mujeres y sus problemas, muchos de estos filmes categorizados bajo la etiqueta de *post-horror*.³⁸ Estas películas suelen ser producidas por estudios pequeños e independientes, con directores poco conocidos y con bajos presupuestos. En ellas encontramos filmes lidiando con temas de maternidad, como en *The Babadook* (2014) o *Hereditary* (2018), problemas de sexualidad, como en *Stoker* (2013) o *It Follows* (2014), o estándares de belleza impositivos, como en *The Neon Demon* (2016). El filme más taquillero de la década, y de toda la historia del cine de terror, sin tomar en cuenta la inflación, *It* (2017) trata de manera explícita el acoso sexual intrafamiliar a través de su único personaje principal mujer, tema que sería abordado aún más en la secuela *It Chapter Two* (2019).

Finalmente llegamos a la década presente, todavía muy fresca y con pocas producciones a causa de la pandemia por COVID-19. Sin embargo, hay una cantidad importante de películas de terror con personajes protagonistas femeninos, tanto producciones independientes como de Hollywood. Filmes como *The Invisible Man* (2020) o *Malignant* (2021), tratan sobre mujeres en relaciones abusivas, y muestran la viabilidad comercial para cine de terror enfocado únicamente en problemas de género. A su vez, películas como *Titane* (2021) demuestran la posibilidad de un cine de terror afín a los círculos de críticos internacionales, ya que con esta película la directora, Julia Ducornau, se convirtió en la primera mujer³⁹ en ganar la *Palma de Oro* en el Festival de Cannes.⁴⁰

Suspiria (1977)

Para interpretar el contexto de producción de *Suspiria* es importante primero reconstruir el contexto geopolítico en el que se creó. Italia en los años setenta se encontraba recuperándose de haber perdido la Segunda Guerra Mundial, el transcurso de la Guerra Fría

bajo el concepto una misma *franquicia* es tan absurdo como querer juntar todas las películas en las que aparece *Drácula* como una misma serie.

³⁷ IMDbPro, “Conjuring Franchise”, Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd171767300/> (consultada 14 de diciembre de 2021)

³⁸ Steve Rose, op. cit., ibidem.

³⁹ Primera mujer sola, ya que en 1993 Jane Campion ganó el premio en conjunto con Chen Kaige.

⁴⁰ Olivia Salazar-Winspear, “Cannes 2021: Julia Ducornau makes history with Palme d'Or for 'Titane'”, en *France 24*, 17 de julio de 2021, consultado 16 de diciembre de 2021, <https://www.france24.com/en/tv-shows/encore/20210717-cannes-2021-julia-ducornau-makes-history-with-palme-d-or-for-titane>

y en medio de los llamados *Anni di piombo*,⁴¹ un momento de tensión política y atentados terroristas.⁴² En estos años también se aprobaron las leyes permitiendo el divorcio y legalizando el aborto, en 1970 y 1978 respectivamente. Ambas leyes fueron sumamente controversiales y antagonizadas por la sociedad católica italiana del momento. En el contexto mundial más allá de Italia también encontramos esta década estuvo llena de crisis económicas y cambios culturales. El más relevante de estos es la *Revolución Sexual*, un movimiento social que buscaba abrir espacios fuera de la heteronormatividad sexual, cuya inercia provenía, en buena parte, de la mano de muchos presupuestos de la segunda onda del feminismo.

Suspiria fue dirigida por Darío Argento y el guion fue escrito por Daria Nicolodi y Argento. Una breve búsqueda en Internet nos arroja varios artículos declarándola una obra maestra del terror y señalando las innovaciones que introdujo al género. Uno de estos artículos, publicado en 2018,⁴³ señala a *Suspiria* cómo una importante precursora del *slasher* y de lo demás que sería el género de terror en décadas posteriores.⁴⁴ Se enfatiza el protagonismo de las mujeres, la violencia gráfica, los hilos narrativos simples y la poca preocupación por las vidas internas de los personajes.

Estos elementos, aparentemente poco comunes en el cine de terror hasta ese momento, se asocian con el cine de misterio y policiaco. En particular *Suspiria* sigue una convención del cine italiano de misterio, comúnmente conocido con el nombre de *giallo*,⁴⁵ que fue muy popular en su país de origen en la década de los sesenta y setenta. A pesar de que *Suspiria* comparte muchas convenciones con el *giallo*, la “estetización” de la violencia y el protagonismo de personajes femeninos,⁴⁶ no es etiquetado cómo tal. El

⁴¹ *Años del plomo* en italiano.

⁴² Francesco Marone, “The Italian Way of Counterterrorism: From a Consolidated Experience to an Integrated Approach”, *The Palgrave Handbook of Global Counterterrorism Policy*, Romaniuk, S., Grice, F., Irrera, D., Webb, S. (eds), Palgrave Macmillan, Londres, 2017, pp. 479-494.

⁴³ Jarred Gregory-Grimes, “‘Suspiria’ (1977) Review”, en *Film Daze*, 1 de noviembre de 2018, consultada 17 de agosto de 2021, <https://filmdaze.net/1977-suspiria-1977-review/>

⁴⁴ “It takes much of what horror had been up to this point and what horror certainly would be with the slasher films after and turns it on its head. We don’t have a deep-rooted investment in the people. The characters here aren’t the people, the characters are the themes, colors, sets”.

⁴⁵ *Amarillo* en italiano. En referencia al color que se usaba en Italia para decorar las portadas de los libros de misterio y crimen.

⁴⁶ Anne Billson, “Violence, mystery and magic: how to spot a giallo movie”, en *The Telegraph*, 14 de Octubre de 2018, consultada 30 de mayo de 2020, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10377468/Violence-mystery-and-magic-how-to-spot-a-giallo-movie.html>

principal argumento que se utiliza para justificar esto es que *Suspiria* se desvía demasiado de las convenciones del género.⁴⁷ Aunque cómo vimos por el artículo de Gregory-Grimes, el filme también se desvía de muchas de las convenciones del cine de terror. Esto es el primer indicio de algo que veremos con más claridad cuando presente la recepción crítica, pero pareciera ser que *Suspiria* es considerada un filme de terror innovador en retrospectiva.

Aunque el filme fue dirigido por Darío Argento, el guion -cómo ya señalamos- fue una creación colaborativa entre él y Daria Nicolodi. Ambos coinciden en que la historia toma inspiración de la colección de ensayos poéticos *Suspiria de Profundis* de Thomas de Quincy, pero difieren en otros puntos. A Argento le interesaba explorar visualmente los componentes mágicos que el libro presentaba en una trinidad femenina: La Madre Lacrymarum, La Madre Suspiriorum y La Madre Tenebrarum.⁴⁸ Esta inspiración tomada de Thomas de Quincy no fue acreditada en el filme, pero es aún más explícita en las secuelas: *Inferno* (1980) y *La Terza Madre* (2007). Además de esto, incorporó elementos de cuentos de hadas, en particular de la película de Disney *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), en el que se encuentran la mayoría de las referencias visuales que analizaré más adelante. A esto se suman las referencias que constantemente se hacen al *giallo* a un nivel visual y narrativo, algo inevitable porque este fue el género con el que más trabajo Argento antes de incursionar en el cine de terror.

En cuanto a Daria Nicolodi, en esos momentos esposa de Argento, nunca había escrito un guion de terror.⁴⁹ Ella, además de señalar los ensayos poéticos de Thomas de Quincy, decía haberse inspirado en sueños que tuvo mientras trabajaba en Los Ángeles.⁵⁰ Nicolodi también dijo en entrevistas que gran parte de la trama había sido inspirada por un cuento que le contaba su abuela siendo niña, donde narraba haber ido a una misteriosa

⁴⁷ Maitland McDonagh, "Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Darío Argento", en *Film Quarterly*, vol. 41, no. 2, Invierno, 1987-1988, p. 5.

⁴⁸ Thomas De Quincey, "Levana and our Ladies of Sorrow", *Suspiria de Profundis*, Inglaterra, Blackmask, 1845, pp. 29-32.

⁴⁹ Lo más probable es que Nicolodi nunca antes haya escrito un guion de ningún tipo, ya que ella se dedicaba a la actuación.

⁵⁰ Adam Schwartz, "Darío Argento's *Suspiria*: A Visual and Aural Masterwork", en *Indiana Public Media*, 21 de mayo de 2009, consultada 8 de junio de 2021, <https://indianapublicmedia.org/arts/Darío-argentos-suspiria-visual-aural-masterwork.php>

academia sin nombre a tomar clases de piano y en donde practicaban magia negra.⁵¹ La idea original del guion propuesta por Nicolodi incorporaba a la narración niñas de entre ocho y diez años, esta idea tuvo que ser modificada por la naturaleza sangrienta del filme. Sin embargo, aunque las actrices escogidas eran mayores de veinte años, se mantuvieron las actitudes originales de niñas que marcaba el argumento original.⁵²

Esta primera versión del guion también fue mencionada por Argento en una entrevista: “(...) in an early draft I even planned to have the action take place in a child's school where the witches were teachers who tortured the children”.⁵³ Es importante notar cómo, en la cita anterior, Argento daba a entender que esta idea fue creación suya, mientras que Nicolodi hace lo propio. Si bien esto lo podemos relacionar con la naturaleza de la creación colaborativa en la cual las ideas no surgen de una sola persona sino de un diálogo mantenido por un conjunto de personas trabajando juntas, en las últimas décadas se ha librado una guerra sobre la memoria de *Suspiria*. Por un lado, tenemos a aquellos que consideran que la película es una creación enteramente surgida de la genialidad de su director un mito que el propio Argento ha difundido, mientras que del otro lado tenemos a quienes alaban la inclusión de Nicolodi cómo una pionera dentro del cine de terror. A raíz del divorcio de esta pareja en 1985, Argento comenzó a minimizar el trabajo de escritura que Nicolodi había llevado a cabo,⁵⁴ señalando que ella solo había propuesto algunas ideas pero que realmente él había escrito el guion.⁵⁵

Para lograr los colores estridentes que caracterizan a la película se utilizó el ya para entonces anticuado método de Technicolor. Se decidió usar este método porque Argento y el director de fotografía, Luciano Tovoli, consideraban que era el que mejor emulaba el

⁵¹ Maitland McDonagh, “Suspiria and Inferno”, en *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, Minnesota, University of Minnesota Press, p. 133.

⁵² Adam Schwartz, “Dario Argento’s Suspiria: A Visual and Aural Masterwork”, en *Indiana Public Media*, 21 de mayo de 2009, consultada 8 de junio de 2021, <https://indianapublicmedia.org/arts/Dario-argentos-suspiria-visual-aural-masterwork.php>

⁵³ Maitland McDonagh, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁴ “**Is it true that Suspiria was inspired by your then-girlfriend, actress Daria Nicolodi, whose grandmother discovered her ballet school was a front for black magic?** No, that story was made up. But my supernatural films do follow real beliefs and legends.” Stephen Daultrey y Monica Esposito, “Dario Argento. As Italy's master of horror approaches 70, he terrifies Bizarre with tales of gateways to Hell and supernaturally broken Rolex watches. Yikes!”, en *Bizarre*, noviembre 2009, consultada 1 de mayo de 2022, https://web.archive.org/web/20130915215825/http://www.bizarremag.com/film-and-music/interviews/8317/dario_argento.html

⁵⁵ *Idem.*

estilo fantástico y estridente que quería que tuviera la película.⁵⁶ Argento cita cómo principal inspiración visual *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) y *The Red Shoes* (1948),⁵⁷ ambos filmes realizados en su momento con Technicolor. Tovoli, tuvo que luchar para conseguir usar la última impresora de este tipo que se encontraba en Roma, además dijo que fue necesario modificar la máquina para conseguir esos colores particulares y que el resultado final añadía a lo irrealista de la película.⁵⁸

Añadido a este manejo de colores está el diseño de sets y espacios, deliberadamente hechos para crear visualmente la sensación de confusión. En varias entrevistas, Argento ha señalado que quería que la película tuviera un toque reminiscente a los filmes expresionistas,⁵⁹ los cuales se caracterizaban por sets enredados e ilógicos espacialmente. *Suspiria* nos muestra zonas descomunales, pasillos imposiblemente largos, puertas levemente inclinadas y tapices llenos de diseños saturados, todo esto con la intención de aumentar el sentimiento de terror y desasosiego en el espectador, pero también para dar la impresión de un espacio salido de un cuento de hadas. El tamaño descomunal de los sets también fue realizado con la intención de hacer parecer a los actores más pequeños de lo que realmente eran; de este modo, se recuperaba la idea original del guion que marcaba que las protagonistas eran niñas pequeñas.⁶⁰

Suspiria se estrenó el primero de febrero de 1977 en Italia, bajo la compañía Produzioni Atlas Consorziate; se sabe poco de su recepción por parte del público italiano más allá de que tuvo suficiente éxito y pudo llamar la atención de 20th Century Fox. Sin embargo, Fox que había adquirido estos derechos antes del éxito que le produjo *Star Wars* (1977), buscó deshacerse del filme cuando llegó el momento de cumplir su obligación contractual, ya que los ejecutivos consideraban que mancharía su imagen cómo compañía.⁶¹ Esto resultó imposible, por lo que tuvieron que estrenarla bajo una compañía hermana

⁵⁶ Sight & Sound, *Argento on Suspiria*, 30 de enero de 2018, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2WYKeaP13ao&t=46s> (consultado 23 de agosto de 2021)

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ Adam Schwartz, “Darío Argento’s *Suspiria*: A Visual and Aural Masterwork”, en *Indiana Public Media*, 21 de mayo de 2009, consultada 8 de junio de 2021, <https://indianapublicmedia.org/arts/Dario-argentos-suspiria-visual-aural-masterwork.php>

⁵⁹ Sight & Sound, *Argento on Suspiria*, 30 de enero de 2018, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2WYKeaP13ao&t=46s> (consultado 23 de agosto de 2021)

⁶⁰ Adam Schwartz, *op. cit.*, *ibidem*.

⁶¹ Gene Siskel, “Fox covers its prints on its part in ‘*Suspiria*’”, en *Chicago Tribune*, 8 de agosto de 1977, Sección 2, p. 7.

llamada “International Classics”, borrando, efectivamente, cualquier asociación nominal con *Suspiria*.⁶² Aún con esto fue necesario cortar casi ocho minutos de la cinta original para que se pudiera estrenar en Estados Unidos con [la clasificación para público](#) mayor de 17 años.⁶³ A pesar de todos estos factores *Suspiria* fue económicamente exitosa, principalmente a lo largo de los años en el mercado de renta de videos.

En su momento los críticos respondieron de manera negativa al filme, declarándola una copia barata y semi-competente de *The Exorcist* (1973).⁶⁴ [El juicio se enfocó](#) principalmente [hacia](#) los niveles de violencia sangrienta, [además de](#) considerar que la película no tenía una trama que valiera la pena y que lo único disfrutable era su fotografía.⁶⁵ Muchas⁶⁶ de las críticas también hacían fuerte énfasis en que *Suspiria* parecía estar hecha para hombres sádicos que disfrutaban de dañar mujeres jóvenes:

Suspiria like so many hard-core violent films, tells of the mutilation of young women. The women are students at a German dance academy. In the film’s violent opening scene one of the students is repeatedly stabbed, a noose is thrown around her bloody neck and she is thrown through a skylight. The scene ends with her bloody body bouncing on the end of a rope. Nice picture, huh?

At the same time a new student is arriving at the academy. She is an American (Jessica Harper), and quite frail. One of the more pernicious elements of hard-core violent films is that they typically feature utterly defenseless women. Miss Harper, (...) has been costumed to look much younger than her years to make her out to be a teenager. Presumably there are men in the audience who like to see young girls abused. Nice picture, huh?⁶⁷

Cómo hemos visto en las décadas posteriores a su estreno *Suspiria* ha sido revalorada cómo una de las mejores películas de terror modernas; es común encontrar

⁶² *Ídem*.

⁶³ “R-rating” en Estados Unidos significa que es para mayores de 17 años, a menos que vayan acompañados de un adulto. Aunque no es el rating más alto, si es el más alto comercialmente viable. Durante muchos años recibir el rating más alto (NC-17) implicaba condenar a la irrelevancia a cualquier film estrenado bajo ese rubro.

⁶⁴ Siskel, *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁵ John Stark, “Ballet school ought to be disbarred”, en *The San Francisco Examiner*, 11 de agosto de 1977, p. 31.

⁶⁶ Además de las mencionadas está la reseña de Bruce McCabe en *The Boston Globe*.

⁶⁷ Siskel, *op. cit.*, *ibidem*.

escritos de después del 2000 que le dan calificaciones perfectas.⁶⁸ Si comparamos ambas épocas de la crítica vemos que los elementos de *Suspiria* considerados innovadores hoy en día, fueron repudiados al momento de su estreno por desviarse demasiado de las convenciones del cine de terror. Si bien la fotografía y otros elementos visuales siempre han sido valorados favorablemente,⁶⁹ la simplicidad de la historia y la innovación visual al mostrar la violencia son más controversiales.

Aún en esta revalorización posterior muchas de las críticas señalan que en la película, cómo otras del género, parece haber una fascinación sádico hacia el sufrimiento de las mujeres. Esto fue parcialmente confirmado por el mismo Argento en una entrevista de 1997, que ahora es ampliamente citada⁷⁰ para señalar los problemas de machismo en el cine de terror:

The camera looks on, unmoving, as she struggles, working herself deeper and deeper into the seemingly endless barbs. It's possibly the clearest expression of the director's embedded hatred of women, or at least his desire to see them tortured and mutilated. He remains unrepentant about it. “A woman in peril is emotionally affecting,” he told *Empire* back in 1997. “A man simply isn't.”⁷¹

Hoy en día el legado cultural de *Suspiria* abarca todo el género de terror de formas innumerables, siendo referenciada cómo una de las películas más sangrientas de la historia del cine. Sin embargo, estas referencias no se limitan al universo del cine del terror, sino que trasciende a otros ámbitos de la cultura popular. Por ejemplo, que el filme ha sido referenciado en interminables películas, artículos y series televisivas. Estas referencias, que son un gran indicador de la percepción generalizada que existe hacia el filme, muestran

⁶⁸ Adam Smith, “Suspiria Review”, en *Empire*, 1 de enero de 2000, consultado 7 de junio de 2021, <https://www.empireonline.com/movies/reviews/suspiria-review/>
Ernesto Diezmartínez, “Un original de alarido”, en *Letras Libres*, 30 de noviembre de 2018, consultado 1 de mayo de 2022, <https://letraslibres.com/cine-tv/un-original-de-alarido>
Scott Meek, “Suspiria”, en *Time Out*, 18 de enero de 2012, consultado 1 de mayo de 2022, <https://www.timeout.com/movies/suspiria>
Ed Gonzalez, “Review: Suspiria”, en *Slant*, 27 de agosto de 2001, consultado 1 de mayo de 2022, <https://www.slantmagazine.com/film/suspiria/>

⁶⁹ John Stark, *op. cit.*, *ibidem*.

⁷⁰ La frase que comúnmente se cita es: “(...) if they have a good face or figure I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man”. Sin embargo, no he podido encontrar la cita textual, por lo que parece que se trata más bien de una modificación de la cita en *Empire*.

⁷¹ *Ídem*.

tanto el impacto que la violencia sigue causando en los espectadores⁷² y ante sus innovaciones a las convenciones del cine de terror.⁷³ El más llamativo de estos dos ejemplos es el de *The Office* (2005-2013) porque en él se habla de *Suspiria* cómo una película innovadora incluso con el cine de terror moderno y no solo el de la época cómo señalan críticas cómo la de Gregory-Grimes.⁷⁴

Suspiria (2018)

Al considerar lo antes expuesto, no es de sorprender que desde el momento en que David Gordon Green anunció que *Suspiria* sería readaptada,⁷⁵ muchas personas se mostraron escépticos a la idea, principalmente fanáticos en redes sociales e internet,⁷⁶ y se formaron grandes expectativas a su alrededor. Este primer anuncio de la nueva adaptación se dio en un momento en el que panorama del cine de terror estaba saturado de adaptaciones y secuelas de películas clásicas del género, por lo que muchos consideraban inevitable que lo mismo sucediera con *Suspiria*.⁷⁷ Dario Argento expresó su desdén a esta tendencia en una entrevista en 2009,⁷⁸ donde indica que todo el fenómeno es a causa de una falta de imaginación de las nuevas generaciones de autores en el cine de terror.⁷⁹ El mismo Argento había dirigido una especie de *remake* de *Suspiria* un par de años antes, titulado *La terza*

⁷² *Juno*, dirigida por Jason Reitman, producida por Lianne Halfon/John Malkovich/Mason Novick/Russell Smith, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures, 2007.

⁷³ *The Office*, director Greg Daniels, producida por Ben Silverman/Greg Daniels/Ricky Gervais/Stephen Merchant/Howard Klein/Ken Kwapis/Paul Lieberstein/Jennifer Celotta/B. J. Novak/Mindy Kaling/Brent Forrester/Dan Sterling, Estados Unidos, NBCUniversal Television Distribution, 2011, temporada 7 episodio 14.

⁷⁴ El diálogo en cuestión: "I picked out our movie. It's called "Suspiria". It pushes all the boundaries. All your preconceived notions about what horror can be, come crashing down".

⁷⁵ William Bibbiani, "Exclusive: The 'Suspiria' Remake Isn't Dead After All", *Mandatory*, 23 de enero de 2015, consultada 20 de enero de 2021, <https://archive.vn/20181019213900/http://www.mandatory.com/fun/870583-exclusive-david-gordon-greens-suspiria-remake-isnt-dead>

⁷⁶ Eddie, "Opinion Piece – Please Don't Remake Suspiria", en *Jordan and Eddie (The Movie Guys)*, 5 de octubre de 2016, consultada 1 de mayo de 2022, <https://jordanandeddie.com/2016/10/05/opinion-piece-please-dont-remake-suspiria/>

⁷⁷ Algunas franquicias clásicas de terror que fueron revividas con *remakes* en esos años son: *My Bloody Valentine 3-D* (2009), *Fright Night* (2011), *The Amityville Horror* (2005), *Black Christmas* (2006), *The Cabinet of Dr. Caligari* (2005), *Carrie* (2002), *Halloween* (2007), *The Hills Have Eyes* (2006), *House of Wax* (2005), *I Spit On Your Grave* (2010), *The Last House on the Left* (2009), *A Nightmare on Elm Street* (2010), *The Omen* (2006), *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), *The Wicker Man* (2006), entre otras.

⁷⁸ Small, Tim y Darío Argento, "Argento is much more than the guy who epitomized two very cool film styles.", en *Vice*, 31 de agosto de 2009, consultada 20 de enero de 2021, https://www.vice.com/en_uk/article/gqdgmx/Dario-argento-131-v16n9

⁷⁹ "I think they want to do it because of a lack of ideas, maybe. It's the only reason. They see that horror movies sell, and so they decide to remake safe, classic movies. They are remaking Suspiria. That should come out soon"

madre (2007); [este](#) filme [iba a](#) marcar la tercera y última entrega de la “Trilogía de las Tres Madres”, treinta años después del filme original.

La producción estuvo detenida por varios años hasta que eventualmente el proyecto fue entregado al italiano Luca Guadagnino en 2015.⁸⁰ Para este momento el panorama cultural y del cine de terror es completamente diferente al de 2008. Si bien al principio del milenio las producciones culturales hegemónicas rara vez trataban problemas políticos de manera explícita, estos temas más bien se relegaban a las producciones *underground* o independientes, en el 2016 el contexto cultural obligaba incluso a los estudios más tibios a posicionarse políticamente. Son los primeros indicios de una llamada “Guerra cultural” en Estados Unidos y el mundo, suscitada por eventos como el *Gamergate*, el surgimiento de grupos de extrema derecha (*Proudboys*, *Vox*, etc.), el inicio del movimiento *Black Lives Matter* y la presidencia de Donald Trump.⁸¹

Esto vino a impactar directamente al cine de terror que, si bien sigue sumergido en producciones que repiten las mismas formulas narrativas, abre un espacio para la innovación y éxito crítico de creadores independientes.⁸² Este nuevo tipo de producciones ponen más énfasis en los personajes y en utilizar el terror para hablar de problemas sociales, como el machismo y otras [cuestiones](#) de género. La intención ya no es asustar a la audiencia con sonidos fuertes y criaturas que saltan a la pantalla de repente, sino crear un ambiente denso de tensión constante que llene al espectador de incertidumbre. Se llega a un punto tal de divergencia con las convenciones del cine de terror popular, que los medios y los críticos ponen un nuevo nombre a este conjunto de filmes: *post-horror* o *terror elevado*.⁸³ Pareciera ser que el *post-horror*, como el *slasher* en los ochenta, es el que definirá una nueva era en el género del terror.

El guion de *Suspiria* (2018) fue escrito por David Kajganich, quien había trabajado con el género de terror en dos ocasiones previas en *The Invasion* (2007), un *remake* del filme de terror clásico *Invasion of the Body Snatchers* (1978), y *Blood Creek* (2009).

⁸⁰ Bibbiani, *op. cit.*, *ibidem*.

⁸¹ Aja Romano, “The 2016 culture war, as illustrated by the alt-right”, en *Vox*, 30 de diciembre de 2016, consultado 24 de agosto de 2021, <https://www.vox.com/culture/2016/12/30/13572256/2016-trump-culture-war-alt-right-meme>

Viveca S. Greene, ““Deplorable” Satire: Alt-Right Memes, White Genocide Tweets, and Redpilling Normies”, en *Studies in American Humor*, vol. 5, núm. 1, 2019, pp. 31-69.

⁸² Leeder, *op. cit.*, *ibidem*.

⁸³ Rose, *op. cit.*, *ibidem*.

Kajganich también había colaborado anteriormente con Luca Guadagnino en *A Bigger Splash* (2015), la cual estuvo nominada al León de Oro en el 72° Festival Internacional de Cine de Venecia.⁸⁴ Con el éxito que suscitó *A Bigger Splash* no es sorprendente que ambos decidieran colaborar nuevamente en este proyecto que se presentó ante Guadagnino ese mismo año. En entrevistas el guionista expresó que la trama narrativa de *Suspiria* original le parecía aburrida, pero que apreciaba su valor como una pieza de arte clásica, por lo que en su versión intentaría hacerla correctamente: “And by right I mean not to copy the original, not to draft off of its concerns but to really use the situations that are so versatile to talk about a whole range of things thematically”.⁸⁵ El tema principal que le interesaba explorar era el Otoño Alemán,⁸⁶ tema que ve como una culminación de frustraciones de la juventud alemana ante [la derrota nazi](#), el negacionismo de sus padres y abuelos respecto a [las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial](#).⁸⁷ Dentro de este enfoque también se interesó en leer escritos de mujeres que vivieron ese momento histórico y escuchando música de la cantante de rock alemana Nico. [No obstante](#), Kajganich sostiene que en [el libreto resultaba](#) más importante para él explorar los temas del fascismo, que los temas de la feminidad: “The city was immersed in that struggle, and in the middle of all that (...) there is this dance company, where an American is getting her education in a way in how a modern kind of fascism might look”.⁸⁸

Por su parte el director, Luca Guadagnino, nunca había trabajado con el género de terror y su filmografía hasta ese punto estaba centrado en dramas como *Melissa P.* (2005), *I am Love* (2009) o *A Bigger Splash* (2015). Sin embargo, el sueño de Guadagnino siempre había sido hacer su propia adaptación de *Suspiria*, desde que la vio por primera vez de niño. De hecho, atribuye a la versión original de *Suspiria* todo su [deseo de convertirse en director](#); incluso [la considera su verdadero](#) debut: “With *Suspiria*, I really made my first

⁸⁴ Nick Vivarelli, “Venice Fest Reveals Robust Lineup Featuring Hollywood Stars and International Auteurs”, en *Variety*, 29 de julio de 2015, consultada 25 de agosto de 2021, <https://variety.com/2015/film/news/venice-fest-reveals-robust-lineup-featuring-hollywood-stars-and-international-auteurs-1201551960/>

⁸⁵ Jen Yamato, “Striking horror anew”, en *Los Angeles Times*, 2 de septiembre de 2018, sección Fall Movie Sneaks, p. 62.

⁸⁶ Este concepto hace referencia a una serie de eventos terroristas, entre ellos el secuestro de un avión *Lufthansa*, cometidos en 1977 por grupos de izquierda. El término, del alemán *Deutschland im Herbst*, surgió en un documental detallando los eventos. Entre los directores encontramos a Heinrich Böll y Rainer Werner Fassbinder.

⁸⁷ *Ídem*.

⁸⁸ *Ídem*.

horror movie, which is basically probably also my first feature, my debut”.⁸⁹ Este comentario es aún más llamativo si consideramos que lo dijo después del estreno de *Call Me By Your Name* (2017), su filme más exitoso tanto comercial como críticamente. Para Guadagnino el tema central de su adaptación de *Suspiria* no es el Otoño Alemán, aunque lo tiene presente en el fondo, sino una temática esencialmente femenina.⁹⁰ En primer lugar señala las relaciones entre madre e hija; cómo se comportan las mujeres dentro de esa dinámica y lo que sucede cuando esos roles son invertidos. En segundo lugar, considera al aquelarre de brujas como una metáfora para representar la sororidad entre mujeres que históricamente han estado oprimidas. A diferencia de Kajganich que ve al aquelarre como un culto fascista, Guadagnino ve un poder emancipador y comunitario en lo que estas brujas han construido en su Academia, además señala las injusticias históricas cometidas hacia las mujeres y lo compara con el movimiento social *Me Too*.⁹¹

Uno de los aspectos más importantes de la película son sus escenas coreografiadas, a diferencia de la versión original donde el baile es simplemente decoración de fondo; en el *remake* las escenas más importantes van ligadas a complejas danzas. Estas coreografías fueron realizadas por Damien Jalet, quien incorporó fundamentos de representantes del baile contemporáneo. Estas referencias fueron solicitadas por David Kalganich, quien específicamente citó a Mary Wigman, Pina Bausch y Sasha Waltz.⁹² Lo innovador de estas coreógrafas, todas alemanas, es que rompieron con las convenciones tradicionales del baile para formar algo nuevo y explosivo. Principalmente se rebelaban contra el ballet clásico y esa idea de que el baile siempre debía ser convencionalmente bello. Se buscaba revertir las imágenes que tradicionalmente representaban los pasos con zapatillas de punta de uso exclusivo de las mujeres. Experimentaron con los pasos, los disfraces y la música,

⁸⁹ Ariston Anderson, “‘Suspiria’ Director Luca Guadagnino Hopes Horror Remake ‘Comes Across as Relentless’”, en *The Hollywood Reporter*, 27 de Agosto de 2018, consultada 9 de enero de 2021, <https://web.archive.org/web/20180830143155/https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/suspiria-director-luca-guadagnino-hopes-horror-remake-is-relentless-1136332>

⁹⁰ *Ídem*.

⁹¹ *Ídem*.

⁹² Mónica Castillo, “The Dance Legends Who Inspired *Suspiria*’s Bewitching Movement”, en *Vanity Fair*, 26 de octubre de 2018, consultada 20 de enero de 2021, <https://archive.vn/20181027232606/https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/10/suspiria-choreography-modern-dance-tilda-swinton-martha-graham-pina-bausch>

alejándose cada vez más de las restricciones opresivas que limitaban lo que el baile podía llegar a ser.⁹³

En su estreno *Suspiria* (2018) no fue exitosa comercialmente: aunque contó con un presupuesto de veinte millones de dólares, solamente recuperó cerca de ocho millones en la taquilla;⁹⁴ tampoco obtuvo buenas críticas. Sin embargo, generó muchos debates y discusiones respecto a si se podía considerar un filme *feminista*⁹⁵ por su representación de las mujeres.

En primer lugar, están aquellos que argumentaban que el nuevo enfoque sobre los temas de género solo entorpecía a los elementos de terror tradicionales.⁹⁶ El argumento central de este grupo era señalar que la película no funcionaba como un filme de terror porque había demasiados temas políticos estorbando las convenciones de terror. Incluso hubo críticos que llegaron a señalar que no se le podía considerar un filme genuinamente perteneciente al género de terror, porque difícilmente llegaba a asustar.⁹⁷ La mayoría en este grupo señalaba que la historia estorbaba al miedo, en contraste con la simplicidad narrativa de la versión original.

Después, tenemos a quienes consideran que esta nueva versión de *Suspiria* presenta una visión radical y revolucionaria en su representación de las mujeres. Esta postura se encuentra más claramente presentada por Emily Yoshida en su reseña para la revista *Vulture*.⁹⁸ La autora halaga el filme al mismo tiempo que crítica el cine de terror en general, el cual considera cómo un género cinematográfico incompetente para problematizar temas femeninos. Otro aspecto que alaba del filme es su uso del sexo de forma discursiva y analítica, no solo cómo impacto barato: “There is no lust in *Suspiria*, so often an easy chaser for violence in the horror genre. The Berlin winter is cold and bloodless, the bodies

⁹³ *Ídem*.

⁹⁴ IMDbPro, “*Suspiria*”, Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr1707364869/> (consultada 20 de enero de 2021)

⁹⁵ Utilizo la palabra *feminista* porque es la que frecuentemente usó el equipo de producción para hacer promoción a la película y la que muchos críticos utilizaron.

⁹⁶ Peter Bradshaw, “*Suspiria* review – Luca Guadagnino’s horror remake has sex and style but fails to bewitch”, en *The Guardian*, consultada 21 de enero de 2021, <https://web.archive.org/web/20181025031650/https://www.theguardian.com/film/2018/sep/01/suspiria-review-luca-guadagninos-horror-remake-has-sex-and-style-but-fails-to-bewitch>

⁹⁷ Nicholas Barber, “Film review: *Suspiria* is ‘just not very scary’”, en *BBC Culture*, consultada 28 de agosto de 2021, <https://www.bbc.com/culture/article/20180902-film-review-suspiria-is-just-not-very-scary>

⁹⁸ Emily Yoshida, “*Suspiria* Is a Bleak, Gorgeous, Radical Reimagining of Its Predecessor”, en *Vulture*, 24 de octubre de 2018, consultada 4 de enero de 2021, <https://www.vulture.com/2018/10/suspiria-movie-review.html>

of the dancers are not objectified for our titillation, never lovingly panned over in bloody death”.⁹⁹

Finalmente, tenemos a aquellos críticos que tuvieron una valoración negativa hacia cómo el filme presenta a sus personajes mujeres, etiquetándolo cómo algo retrogrado y anticuado. Uno de los argumentos que se presentaban en estos casos es que el filme muestra a las mujeres en posiciones de poder cómo algo a lo cual se debe de temer; esta crítica fue tan prevalente que la misma reseña de Yoshida la menciona.¹⁰⁰ Otra crítica que se llegó a formular en contra de *Suspiria* (2018) es que recae en convenciones narrativas que obligan a las mujeres a enfrentarse entre sí, en lugar de mostrar las posibilidades de la cooperación sorora.¹⁰¹

⁹⁹ *Ídem.*

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ Jackie Richardson, “”Suspiria” is bad”, en *The Sophian*, consultada 21 de enero de 2021, <https://thesophian.com/2018-11-15-suspiria-is-bad/>

Análisis de los elementos cinematográficos

Debido a la extensión de este trabajo sería imposible hacer un análisis exhaustivo de todos los elementos visuales que conforman ambas películas. Por tal razón me limitaré a elegir solo una escena completa de cada filme que, en mi opinión, permite problematizar con precisión las cuestiones que trata esta tesina. Al tratarse de una tesina de Historia el análisis visual que estaré realizando no es formal, sino de contenido. En ambos casos se trata de la escena climática, el momento en que la protagonista descubre los secretos y de las brujas y se enfrenta a ellas. Escogí estas escenas porque son las que presentan más información visual y simbolismo en un lapso corto de tiempo. El resto del análisis visual se centrará en [la selección de secuencias](#) de cada película, de dos a cinco minutos cada una, que si bien no contienen gran cantidad de información a lo largo de ambos filmes, se suman para crear un universo de significados.

Ambas versiones de *Suspiria* muestran la historia de Suzy (o Susie en la versión de 2018) Bannion, una joven de Estados Unidos que se muda a Alemania para entrar a una prestigiosa academia de baile. Una vez allí la joven comienza a presenciar eventos extraños que derivan en la muerte de diversas personas de la escuela de baile, entre ellas Sara otra estudiante de la Academia con la que entabla una relación cercana. En la búsqueda de su amiga descubre los secretos de las mujeres que manejan la escuela, quienes en realidad son brujas y buscan acabar con ella. La protagonista se ve obligada a enfrentar a estas brujas, pero termina venciendo después de derrotar a la lideresa del aquelarre.

Suspiria (1977)

La escena que analizaré en esta sección se encuentra comienza luego de que Sara desaparece y Susie la busca siguiendo las instrucciones que le proporciono su amiga.¹⁰² En ella podemos observar a la protagonista, entrar a la guarida de las brujas que se encontraba oculta detrás de un tapiz representando edificios fantásticos e imposibles al estilo de [M. C. Escher](#). Al entrar [Suzy](#) se encuentra en un espacio oscuro que lleva a un pasillo largo, en [el cual](#) podemos observar plantas pintadas trepando los muros y símbolos en algún lenguaje desconocido (similar al hebreo o la caligrafía medieval). Al final de este pasillo Susie y la audiencia observan a las brujas discutir en un cuarto rojo, la líder proclama: “We must get

¹⁰² *Suspiria*, dirigida por Darío Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 1:27:00.

rid of that bitch of an american girl!”¹⁰³ Después de decir esto otra bruja le proporciona un pedazo de alimento, similar a una oblea, y una copa de la cual bebe mientras recitan un encanto (Fotograma 1). Las luces cambian intermitentemente de rojo a azul y se escucha una tormenta de fondo. Suzy inmediatamente comienza a mostrar dolor y retrocede para evitar ser descubierta. Sin embargo, choca con algo y al voltear descubre que es el cuerpo mutilado de su amiga. La cámara nos muestra el rostro de la chica asesinada; podemos observar que en sus ojos abiertos han sido clavados alfileres, su rostro y cuerpo están cubierto de laceraciones y sus muñecas han sido atravesadas por dos grandes clavos plateados.

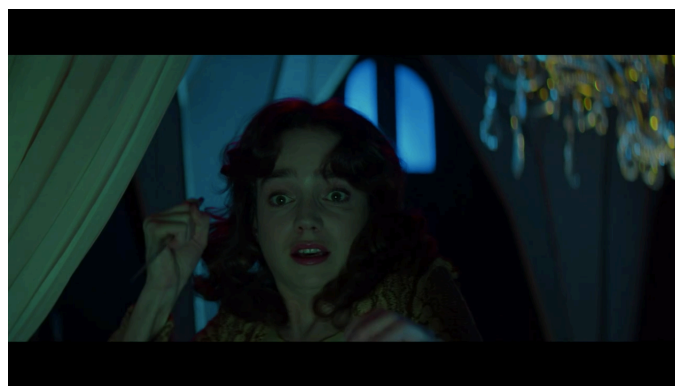


Fotograma 1 *Suspiria*, dirigida por Dario Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 1 hora 30 minutos 49 segundos.

distorsionada, amenaza y se burla de Suzy. Cuando esta se intenta acercar a Helena, con la intención de apuñalarla, descubre que no hay nadie allí más que la voz incorpórea de la bruja. Markos continúa burlándose de la protagonista; Suzy

voltea a la puerta, ante lo cual la bruja dice: “Hell is behind that door!

Asustada, intenta escapar y entra en una habitación oscura donde yace una persona que respira entrecortadamente, cómo si estuviese sufriendo. Suzy accidentalmente despierta a esta persona, quien resulta ser Helena Markos, la dirigente del aquelarre. Inmediatamente Helena empieza a hablar con una voz profunda y



Fotograma 2 *Suspiria*, dirigida por Dario Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 1 hora 34 minutos 40 segundos.

¹⁰³ La razón por la que cito la versión en inglés de la película es porque esta es la más accesible para encontrar en Internet. Hasta donde he podido encontrar en mis búsquedas la versión en italiano original no fue ampliamente difundida, mientras que la versión en inglés fue distribuida por *Fox*.

You're going to meet death now. The living dead". Detrás de la puerta sale el cadáver resucitado de la amiga de Suzy, sosteniendo un cuchillo y riéndose mientras de su boca escurre sangre. Suzy nuevamente voltea a donde se encuentra la voz de Helena Markos y esta vez es capaz de ver más allá de su ilusión y la apuñala en el cuello (Fotograma 2). Esto permite que el cuerpo de la bruja se vuelva completamente visible, se trata de un cuerpo vagamente humano con carne gris y putrefacta, al caer podemos observar una mujer mayor con largas uñas afiladas y cabello gris. Después de matar a la bruja, Suzy sale corriendo. Por donde pasa podemos ver a las demás brujas agonizando y vemos cómo el edificio tiembla y se cae a pedazos. Finalmente, Suzy logra escapar de la Academia de Danza, y desde fuera vemos cómo se quema el interior, mientras que la protagonista camina en la lluvia y se ríe aliviada.

Lo que más destaca a lo largo del filme es el uso de color, con frecuencia se utilizan colores estridentes y artificiales para señalar que están sucediendo eventos mágicos o sobrenaturales, rompiendo de tal forma con la normalidad y adentrándose en lo siniestro. En esta escena podemos ver constantemente colores primarios, sobre todo el uso del azul para señalar peligro. Observamos este color en la puerta que marca el inicio de la guarida de las brujas, luego durante el ritual mágico que invoca una tormenta y, finalmente, el cuarto de Helena Markos está iluminado por una luz azul. Este uso de color tan distintivo diferencia a *Suspiria* de filmes contemporáneos y modernos.¹⁰⁴ Tovati y Argento utilizan estos colores para inquietar a la audiencia, hacerlos sentir desorientados y atacados por colores saturados. Además esta la presencia de la música, Argento hizo hincapié en contratar a la banda de rock progresivo *Goblin*, quienes incorporan a sus melodías ruidos disonantes que surgen de la nada, esto crea la sensación de un ambiente de normalidad (melodías

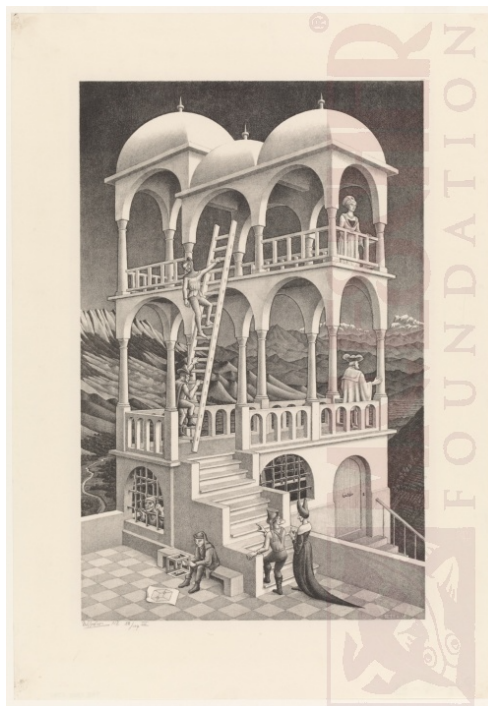


Imagen 1 *Belvedere*, Maurits Cornelis Escher, 1958, litografía.

¹⁰⁴ Leeder, *op. cit.*, *ibidem*.

convencionales) siendo irrumpido por algo ominoso (percusiones estridentes).¹⁰⁵ Esta inclinación por desorientar a la audiencia también se puede ver en las múltiples alusiones que el filme hace a las obras de M. C. Escher, por ejemplo la puerta de la guarida de las brujas en la escena final muestra edificios similares a la litografía *Belvedere*¹⁰⁶ (Imagen 1), mientras que en otra escena al principio el tapiz de un cuarto tiene el mismo diseño que *Sky and Water I*¹⁰⁷ (Imagen 2). Lo que estas referencias intertextuales nos muestran es el sentimiento de desasosiego, o lo siniestro, que la película busca generar. Como Escher, la película toma objetos o situaciones familiares y les modifica sutilmente hasta causar extrañamiento en quien los observa.¹⁰⁸

Respecto a los elementos visuales metafóricos, primero analizaré aquellos en torno a las brujas. En primer lugar, el filme nos muestra la maldad de las brujas mediante la incorporación de elementos religiosos trastocados de forma profana. Vemos a las brujas llevar a cabo una especie de consagración y comunión -se consume pan y se consume una bebida-, con la intención de maldecir a la protagonista. Esto nos remite al sacramento católico de la Eucaristía, mediante el cual se convoca la presencia de Cristo para que sus feligreses puedan comulgar. En esta escena podemos suponer que algo parecido está sucediendo, pero en lugar de tratarse de una comunión con un ser benévolo se están invocando poderes malévolos. Otro elemento que alude a la religión cristiana es el cuerpo mutilado de la chica asesinada; una de las incisiones en su cuerpo son dos clavos enterrados en sus muñecas, aludiéndose a la resurrección de Cristo. El elemento religioso se profundiza cuando más tarde en la escena la joven es reanimada, de la misma forma que Jesús resucitó. La combinación de imágenes tradicionalmente religiosas con el cuerpo femenino y la sangre es lo que causa desasosiego, se está alterando el orden de las cosas (asumido por defecto como judeocristiano), por la presencia del sexo femenino.¹⁰⁹

Luego tenemos la contraposición visual del cuerpo de la protagonista y el cuerpo de la bruja. En el género de terror hay un importante énfasis en los cuerpos, ya sea la mutilación de cuerpos o la presentación de cuerpos anormales para generar terror. El cuerpo

¹⁰⁵ Goblin, "Suspiria", *Suspiria: The Complete Original Motion Picture Soundtrack*, Cinevox, Italia, 1977, LP.

¹⁰⁶ *Belvedere*, Maurits Cornelis Escher, 1958, litografía.

¹⁰⁷ *Sky and Water I*, Maurits Cornelis Escher, 1938, xilografía.

¹⁰⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 226-245.

¹⁰⁹ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993, p. 163.

de la protagonista sirve para que la audiencia se identifique con él, por lo que debe ser un cuerpo convencionalmente atractivo y que al mismo tiempo sea creíble que se encuentra en peligro. Tomando en cuenta lo que dice Belting sobre el cuerpo únicamente siendo un medio que desempeña el papel que se le ha asignado,¹¹⁰ podemos analizar los cuerpos femeninos que aparecen en esta escena y sacar de ellos interpretaciones.

El cuerpo de la bruja, Helena Markos, en primera instancia es presentado ante nosotros cómo una sombra amenazadora oculta detrás de unas cortinas. Al retirarse éstas el filme nos muestra que la presencia amenazante no tiene un cuerpo visible o tangible. Este es el primer indicador que tenemos de la maldad del personaje: su capacidad de hacer desaparecer su cuerpo a voluntad. El cuerpo es aquello a través de lo cual los seres humanos vivimos y experimentamos nuestra realidad, al mostrar alguien con la capacidad de desaparecer su cuerpo a voluntad, el filme nos indica que esa persona es distinta a nosotros, probablemente de una forma peligrosa.¹¹¹ Después Suzy es capaz de ver a través del engaño de la bruja y la apuñala, revelando su verdadera forma: una mujer mayor, con piel decrepita, gorda, boca sangrante, canas y con largas uñas afiladas. Todos estos elementos visuales son indicadores de fealdad dentro de las convenciones sociales tradicionales, usualmente asociados con el género femenino y se utilizan para acrecentar la atmósfera ominosa. Visualmente la película nos está indicando que la fealdad y la feminidad fallida son un reflejo de un elemento siniestro que se encuentra en el interior del personaje.

En contraste la película nos presenta el cuerpo de la protagonista: una mujer joven, con piel perfecta, delgada, labios rosas y cabello largo. Estos elementos nos indican que Suzy es bella porque es un reflejo de su bondad interior, es amable con las personas sin importar su apariencia física y no requiere de maquillaje o vestidos para lucir hermosa. Sin embargo, es bella de una forma no intimidante, sutilmente y su corporalidad también presenta cierta fragilidad, esto para que la audiencia crea que genuinamente se encuentra en peligro y teman por ella. Incluso cuando comete una acción violenta, el apuñalamiento, la acción se muestra alejada de ella y en tomas separadas. Esta presencia es construida aún más en otras escenas a lo largo del filme, pero se vuelve evidente en este enfrentamiento

¹¹⁰ Hans Belting, “3. Imagen del cuerpo cómo imagen del ser humano. Una representación en crisis”, en *Antropología de la Imagen*, Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 118.

¹¹¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, *ibídem*.

final. El cuerpo de Suzy puede ser entendido cómo aquello que Belting denomina “cuerpos paradisiacos”:

El cuerpo ideal es un constructo que presenta la configuración de las partes del cuerpo en relación de absoluta armonía. Es trazado cómo una imagen autónoma a la que no corresponde ningún cuerpo real (...) Pero los cuerpos paradisiacamente hermosos, y no la historia bíblica, son aquí el verdadero tema: la perspectiva distante del paraíso perdido los coloca bajo la luz de una idealidad que, con el envejecer y el morir después del pecado original, ya sólo podrá ser recordada cómo principio.¹¹²

Ahora bien, la primera secuencia corta que analizaré comienza después de la llegada de Suzy a la Academia, donde se encuentra con una joven asustada que no le permite entrar.¹¹³ Vemos a la muchacha que Suzy había visto corriendo en el bosque, está mojada, usa una bata de baño blanca y tiene una expresión aterrada, su nombre es Pat. Se encuentra en un cuarto de baño cuyas paredes rosa pastel tienen como decoración el diseño de *Sky and Water I* de Escher (Imagen 2),¹¹⁴ el resto de la decoración es igual de colores pastel rosa y azules. Vemos a la joven acercarse con miedo a la ventana, acerca una lámpara para poder ver mejor en la oscuridad. Unos ojos verdes,

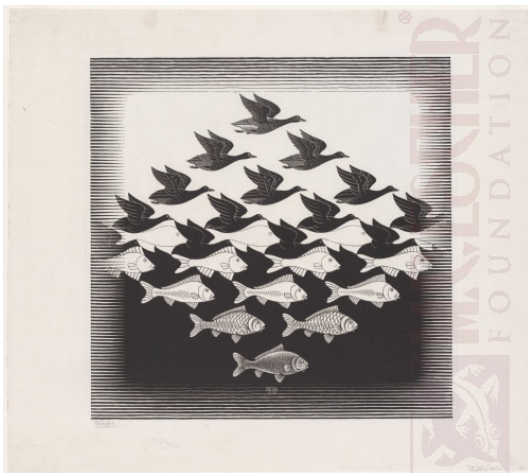


Imagen 2 *Sky and Water I*, Maurits Cornelis Escher, 1938, xilografía.

inhumanos, brillan en la noche; inmediatamente después un brazo blanco cubierto de pelo atraviesa la ventana y sostiene con fuerza a la joven contra el vidrio. Vemos su cara desde fuera, desde el punto de vista de la criatura, es una mueca distorsionada de terror y dolor (Fotograma 3).

Afuera del baño la amiga de Pat grita e intenta abrir la puerta, sin éxito. Sale corriendo del departamento para buscar ayuda,

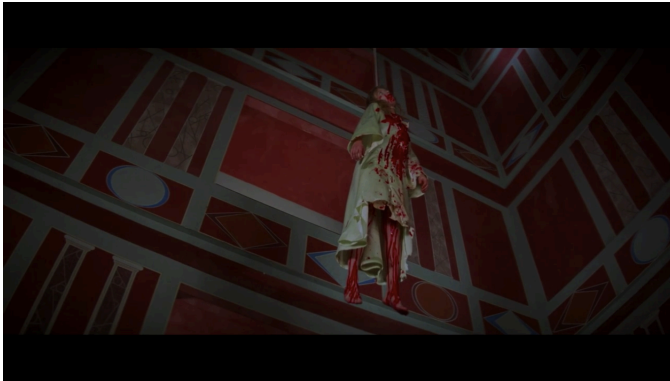


¹¹² *Ibid.*, pp. 125-126.

¹¹³ *Suspiria*, op. cit., 0:10:00.

¹¹⁴ *Sky and Water I*, Maurits Cornelis Escher, 1 Fotograma 3 *Suspiria*, dirigida por Dario Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 12 minutos 19 segundos.

pero ninguna de las puertas del gran edificio se abre. Mientras tanto la cámara regresa a Pat, quien ya no se encuentra en el baño, sino que ahora está en una ubicación desconocida. Vemos cómo el mismo brazo peludo la apuñala en el pecho repetidas veces, mientras ella



Fotograma 4 *Suspiria*, dirigida por Darío Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 13 minutos 54 segundos.

grita e intenta huir. Una vez que Pat no puede moverse más vemos a la figura peluda agarrar un cable y amarrarla con ella. Mientras tanto la amiga de Pat continúa gritando y corriendo por el edificio sin éxito, hasta llegar al recibidor. La secuencia continúa cambiando entre planos de Pat siendo apuñalada repetidas veces y su amiga gritando.

Vemos el pecho abierto de Pat, su corazón se encuentra a la vista y latiendo, también lo apuñalan. Finalmente, el cuerpo de Pat rompe el techo de cristal pintado del recibidor y cae varios metros, solo para ser detenido abruptamente por el cable que ahora se amarra en su cuello como un nudo de ahorcado. La cámara se detiene para observar unos segundos el cuerpo colgante de Pat, su vestido blanco y su cuerpo cubierto de sangre que escurre hasta sus pies descalzos (Fotograma 4).

Debajo de ella se encuentra su amiga, tendida boca arriba en el suelo, su cuello y estómago han sido atravesados por las vigas de metal que sostenían el cristal. Un trozo largo de cristal ha caído sobre su cara, partiéndola casi perfectamente a la mitad (Fotograma 5).



Fotograma 5 *Suspiria*, dirigida por Darío Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 14 minutos 28 segundos.

El principal elemento que podemos observar aquí es cómo el filme trata la belleza de Pat. La escena [se encuentra](#) [enmarcada por](#) estereotipos visuales convencionalmente femeninos, cómo son las paredes rosas y los muebles decorados. Aunque las construcciones

en las que se filmó *Suspiria* incorporaban estos colores sin hacer alusiones al binarismo de género, es muy probable que el director de fotografía y Argento vieran en estas construcciones no solo elementos visuales que aportan al uso ecléctico de colores, sino también a la feminidad de las jóvenes. Cuando comienza a ser atacada lo primero que es dañado es su imagen; antes de cualquier [lesión física](#) vemos una deformación intencional de su cara que le roba por unos momentos su aspecto humano, convirtiéndola en una mueca inquietante. Este ataque además es perpetrado por un brazo brusco, desagradable y cubierto de vello; volvemos a ver este enfrentamiento visual alegórico de la fealdad y la belleza. Finalmente, tenemos el cuerpo de Pat al momento de su muerte, a pesar de haber sufrido a una extensa tortura, su aspecto se mantiene casi íntegro. Su belleza sigue allí, solo que ahora se encuentra rodeada de sangre y violencia. Esto lo vemos igualmente con la muerte de la otra joven, a pesar de que su rostro ha sido cortado a la mitad por un vidrio, su cara sigue luciendo perfectamente maquillada, su cabello está completamente peinado y la expresión en su rostro es casi serena. Incluso la forma en la que ambos cuerpos se posicionan dentro del cuadro es deliberadamente armoniosa, los colores de sus ropas y la sangre contrastan para resaltar aún más la composición de la imagen.

La segunda secuencia se da después de que Suzy conoce a la demás estudiantes y se entera del sangriento asesinato de Pat.¹¹⁵ La escena comienza con un plano a detalle de Olga pintándose las uñas de color rojo; [al fondo se](#) escucha a Olga y a [Suzy](#) discutir sobre sus futuros planes. La cámara se aleja y vemos a Olga sentada en un sillón con las piernas cruzadas, tiene el cabello recogido en un peinado victoriano; [ella está](#) usando un vestido blanco escotado con encaje transparente que deja al descubierto sus brazos, trae múltiples joyas de oro en los brazos y en el cuello, sus párpados están pintados de un color oscuro y usa labial rojo (Fotograma 6). En cambio, [Suzy](#) se encuentra parada de brazos



Fotograma 6 *Suspiria*, dirigida por Dario Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 23 minutos 37 segundos.

¹¹⁵ *Suspiria*, op. cit., 0:21:00.

cruzados, su cabello suelto y rizado le da un aspecto infantil, aparentemente no está usando maquillaje, no vemos ningún accesorio ni joya, su vestido es morado y liso, mangas que cubren los hombros y le llega a la altura de la rodilla (Fotograma 7). Suzy le agradece a Olga por dejarla quedarse en su cuarto. Ella le responde que está segura que ambas se llevarán muy bien y agrega. Olga comienza a hablar por teléfono, mientras que Suzy va a la puerta a recibir el equipaje que Mark le ha traído. Ambos se muestran tímidos mientras tienen una conversación superficial; a ratos Mark volteo a ver con desconfianza hacia donde se encuentra Olga. Suzy intenta convencerle de que se quede un rato, pero Mark amablemente se niega y se retira. Aún en la llamada telefónica, Olga discretamente pone en pausa su conversación y le dice a Suzy “You caught one! (...) Didn’t you see how he was blushing? He’s cute... well except he doesn’t have any...”. Acto seguido hace una seña con sus dedos que da a entender a la audiencia que Olga está diciendo que Mark no tiene suficiente dinero como para ser un buen pretendiente para Suzy. Ella no contesta y solo se queda callada mientras la escucha.



Fotograma 7 *Suspiria*, dirigida por Dario Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 23 minutos 35 segundos.

Quando Olga termina de platicar suelta una risa falsa y regresa a su conversación telefónica.

En esta secuencia encontramos nuevamente una contraposición entre el cuerpo de nuestra protagonista y otro cuerpo. En este caso se trata de Olga; si bien ambas son representadas

convencionalmente atractivas, la belleza de esta joven es intimidante y agresiva. Suzy está vestida de forma sencilla; cubre bastante su cuerpo y no ostenta decoraciones llamativas, podríamos decir incluso que viste de forma conservadora. En cambio, Olga usa ropa reveladora y transparente, maquillaje de colores fuertes y lleva tantos accesorios que casi luce ridícula. También en cuanto a los diálogos, el filme nos da a entender que Suzy alberga sentimientos de amor puros hacia Mark, mientras que Olga solo está interesada en los beneficios materiales. Podemos reconocer similitudes entre cómo se representan a ambas

jóvenes y el llamado *Complejo Virgen-Prostituta*,¹¹⁶ que analizaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo. Esta contraposición entre personajes, aunque no es tan marcada como la contraposición ante las brujas, nos indica que las compañeras de Suzy no comparten su celestial bondad, por lo que no son dignas para sobrevivir.

La tercera y última secuencia empieza cuando Suzy ya se ha instalado a vivir en la Academia, luego de enfermarse y verse obligada a quedarse allí.¹¹⁷ Vemos a Suzy sentada en una habitación frente a un espejo cepillándose el cabello (Fotograma 8). Desde arriba comienzan a caer pequeñas bolitas blancas en su cabeza, pero ella no se percata y continúa peinándose. En la habitación de al lado vemos a Sara, quien también se estaba arreglando, quitándose enfadada cosas del cabello. La cámara regresa a Suzy, se está examinando detenidamente el cabello porque ha notado algo extraño en él: de entre sus rizos agarra una de las bolitas blancas, que resulta ser un gusano retorciéndose. Lo avienta con asco solo para descubrir que el resto de sus cosas también están cubiertas con estos pequeños insectos. Suzy se retuerce asqueada, pero los gusanos continúan cayendo. Finalmente voltea a ver al techo, para descubrir que está completamente tapizado de insectos. Vemos a otras alumnas gritar y salir corriendo aterrorizadas de sus habitaciones.



Fotograma 8 *Suspiria*, dirigida por Darío Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977, 34 minutos 34 segundos.

Nuevamente el filme se enfoca en los cuerpos de las jóvenes estudiantes y cómo torturarlas a través de elementos convencionalmente desagradables. En este caso pareciera que la narración está castigando a los personajes por centrarse en su aspecto físico, tanto Sara como Suzy se están arreglando para cenar y

podemos asumir que las demás estudiantes también se encontraban en ese proceso. Desde el punto de vista de la audiencia, queda la sutil implicación de que las brujas están castigándolas por ser hermosas y vanidosas lo que además nos lleva a pensar que se

¹¹⁶ Uwe Hartmann, "Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction", en *Journal of Sexual Medicine*, 6 (8), 2009, pp. 2332-2339.

¹¹⁷ *Suspiria*, op. cit., 0:34:00.

encuentran motivadas en parte también por la envidia.¹¹⁸ No son solo las brujas las que están castigando a las jóvenes, sino también el filme a través de la narración, lo cual cae en una contradicción porque es el mismo lenguaje visual del filme atribuye tanto peso a la belleza de las estudiantes. Esta mirada condenatoria hacia una mujer admirándose en el espejo encaja con los ejemplos expuestos por Berger, donde argumenta que las representaciones de mujeres hermosas suelen ser justificadas proponiendo una crítica a su vanidad, aún si el mero hecho de representar a una mujer dentro de los estereotipos de belleza indica que el creador también disfruta de observar su hermosura.¹¹⁹

Suspiria (2018)

La primera escena que analizaré en esta sección se encuentra hacia el final de la historia, después de la presentación de baile donde Sara es asesinada y Susie¹²⁰ accede a ceder su cuerpo a las brujas.¹²¹ En ella podemos observar a Susie [de pie y](#) respirando entrecortadamente, [al tiempo que](#) Helena Markos [le ordena](#) que mate a su madre. La cámara corta y nos muestra la sombra de una mano cruzando la cara agonizante de la madre de Susie y la gama de colores, hasta ese momento gris y café, se vuelve un rojo intenso que



Fotograma 9 *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018, 2 horas 9 minutos 37 segundos.

contrasta con las zonas oscuras de la pantalla. La ubicación donde se encuentra Susie sigue teniendo la gama de colores grises. La escena cambia y muestra unas cortinas en el fondo del cuarto, detrás de las cuales sale una mano oscura y la pantalla se vuelve roja. Vemos a los personajes reaccionar con horror a la criatura, pero no la observamos en su totalidad. Esto es, hasta que la figura

¹¹⁸ Creed, *op. cit.*, p. 80.

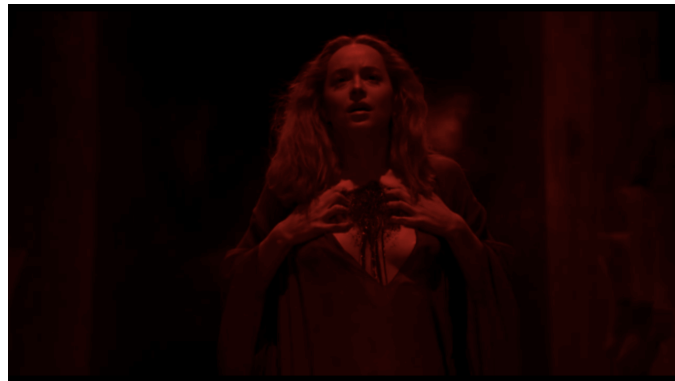
¹¹⁹ John Berger, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1972, p. 51.

¹²⁰ [A partir de este momento comenzaré a referirme a la protagonista como "Susie" y no "Suzy", ya que en la versión de 2018 modificaron su nombre y me servirá más adelante para distinguir a ambas.](#)

¹²¹ *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018, 2:08:00.

camina hacia donde se encuentra la protagonista y se inclina ante ella, mostrando sus brazos y cara esqueléticos (Fotograma 9). El semblante de Susie cambia y se dirige con confianza a Helena Markos, que se muestra aterrada por una criatura. Esta, que descubrimos es la Madre Suspiriorum una figura mítica cuasi-divina, camina hacia ambas y besa a Markos, que agoniza y muere. La criatura se acerca una por una a las brujas mayores, las que proclamaron su lealtad a Markos son besadas por la criatura y explotan. Mientras tanto, Susie se posiciona en el centro del cuadro, lejana a la acción y observándolo todo desde la parte superior de la escalera; su piel y su cabello contrastan con la oscuridad del fondo. Entrecortadas con la imagen de Susie, hay vistazos breves de la criatura asesinando a más brujas, las que no son asesinadas bailan en el fondo. Susie comienza a respirar exageradamente, con sus manos en el pecho y la boca abierta. Comienza a sonar música mientras Susie se lleva las manos al centro de su pecho y abre una gran herida vertical en él, donde podemos observar sus vísceras sangrientas moviéndose y gritando (Fotograma 10). Susie aparece de nuevo, ahora en el centro del cuarto con las demás brujas, donde da un beso a tres chicas allí paradas, después del cual mueren. Abraza a la última, su amiga Sara; en el fondo las otras brujas continúan bailando erráticamente. Finalmente, se posiciona en el centro del cuarto y comienza a bailar, las brujas que hasta ahora se movían erráticamente copian sus movimientos. El color rojo parpadea y desaparece.

El primer elemento visual que destaca en esta escena es el cambio drástico del color, después de más de dos horas de un uso casi exclusivo de una gama de colores gris, el filme se vuelve oscuro y rojo.



Fotograma 10 *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018, 2 horas 13 minutos 11 segundos.

Este rojo, sumado a las otras imágenes que observamos, hace establecer una asociación con una vulva sangrando, retomando la imagen de la menstruación. Este nuevo esquema de color resalta el impacto de la violencia que presenciamos en pantalla y rompe las convenciones visuales tanto del

cine de terror. Algo que también estuvo presente en la primera versión de *Suspiria* y llamaba la atención de los espectadores, quienes estaban acostumbrados a esquemas de colores grises y oscuros.¹²² Contrastando con las imágenes violentas está la música, de fondo escuchamos una balada suave interpretada por Thom Yorke,¹²³ pero nunca se dejan de escuchar los gritos de terror de las mujeres y, cerca del final de la canción, también escuchamos el grito y gorgoteo de sangre que emanan de Susie.

Este hueco sangriento que se abre en su pecho nos puede remitir a la anatomía femenina, una vulva tomando el cuerpo de la protagonista. Esta interpretación visual se vuelve más plausible cuando consideramos las imágenes promocionales de la película que mostraban una versión alterada de esta escena, con una imagen de una vulva en lugar del hueco sangriento.¹²⁴ La imagen alegórica de la [abertura](#) ha sido muy utilizada en el terror, sobre todo desde la popularización de los análisis freudianos del mito de la *vagina dentata*. Estos mitos, que se encuentran en diversas culturas a lo largo de la historia, presenta la premisa de que todas las mujeres tienen algo siniestro oculto en su vagina que debe ser controlado para que un hombre pueda penetrarla.¹²⁵ Si bien en esta escena no se sigue el arco narrativo que señala el texto de Barbara Creed, queda claro que el uso de la vulva para generar miedo no es algo nuevo, sino que sigue una larga tradición de mitificación del cuerpo femenino como algo siniestro.

Sumado a las implicaciones siniestras de la vulva, está la transformación de la protagonista, que pasa de una heroína convencional a una bruja. Aunque Susie no luce como la imagen tradicional de una bruja, de manera semejante a la versión de 1977 estas suelen ser representadas como viejas y feas; [en cambio](#), la película nos muestra su poder a través de la criatura y de la apertura en su pecho. El temor a las brujas, más allá de su aspecto o su maldad, suele ir ligado a su capacidad de crear vida, interpretada como mágica. Por lo que la anatomía femenina en general, en particular los aspectos fisiológicos

¹²² Leeder, *op. cit.*, *ibidem*.

¹²³ Thom Yorke, "Unmade", *Suspiria (Music for the Luca Guadagnino film)*, XL, Inglaterra, 2018, mp3.

¹²⁴ Jordan Crucchiola, "How Luca Guadagnino Brought *Suspiria*'s Bloodiest, Wildest Scene to Life", en *Vulture*, 26 de octubre de 2018, consultada 20 de enero de 2021, <https://www.vulture.com/2018/10/suspiria-black-sabbath-scene-backstory.html>

¹²⁵ Creed, *op. cit.*, pp. 285-287.

de la menstruación, han tenido implicaciones culturales y sociales muy diversas que la ligan a la brujería y lo sobrenatural.¹²⁶

Los últimos elementos visuales que podemos identificar en Susie son de carácter religioso. Como vimos en la sección analizando *Suspiria* (1977) esta banalización de los rituales religiosos católicos causa inquietud en la audiencia. En el libro *The Monstrous-Feminine*,¹²⁷ Barbara Creed presenta la hipótesis de que el cine de terror suele utilizar esta yuxtaposición de elementos para alterar el orden establecido, recuperando ideas de lo siniestro de Freud y la *abyección* de Julia Kristeva.¹²⁸ En la película se hacen estas referencias a las convenciones visuales del culto católico, re significándolas y poniendo en el centro la figura femenina. Guiándonos del contexto cultural en el que se produjo la película podemos suponer que esto fue hecho con la intención de mandar un mensaje de “empoderamiento femenino”, algo sustentado en parte por las entrevistas al director que señala las similitudes entre la historia de Susie y el feminismo de la era de Trump.¹²⁹

La primera referencia visual de carácter religioso es su posición a partir de la segunda mitad de la escena, [la cual](#) nos remite a alguien presidiendo una misa frente a una congregación. Incluso la habitación donde se encuentra remite visualmente a una iglesia

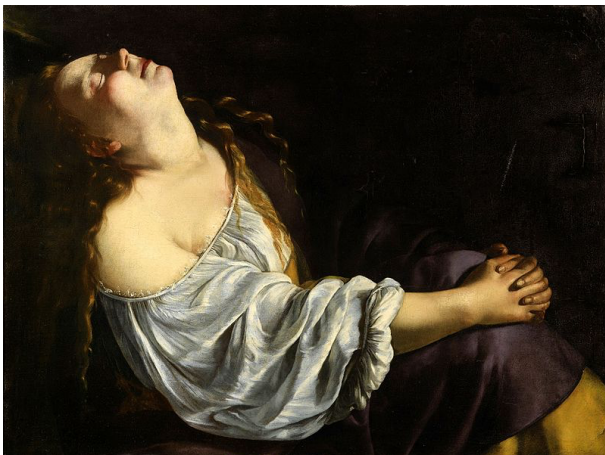


Imagen 3 *María Magdalena en Éxtasis*, Artemisia Gentileschi, colección privada, aproximadamente 1620 a 1625, 81 x 105 cm, óleo sobre lienzo.

católica, con techos altos y decoraciones religiosas. Otra referencia visual que tenemos en esta porción es su expresión facial: mientras Susie observa la violencia que está ejerciendo indirectamente, su rostro expresa éxtasis. La composición e iluminación de la escena nos remite a los cuadros religiosos que muestran la

iluminación divina de personajes de la Biblia, como sería *María Magdalena en Éxtasis* de Artemisia Gentileschi (Imagen

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 171-172.

¹²⁷ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993, 309 p.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁹ Ariston Anderson, *op. cit.*, *ibidem*.

3).¹³⁰ La razón por la que he elegido un cuadro representando a María Magdalena es por el discurso popular que se ha formado entorno a ella: donde se argumenta que este personaje histórico fue víctima de borradura y vilipendiada por la Iglesia Católica. ¿Y porqué no un cuadro representando lo mismo pero de otro autor? El cuadro de Caravaggio, con el mismo nombre,¹³¹ también funcionaría para hacer una comparación visual. Aparte de algunas diferencias, las cuales serían mejor formuladas por alguien con mayor conocimiento de historia del arte que yo, ambas pinturas cumplen un propósito similar: una representación de María Magdalena que sugiere un componente sensual. Creo que el cuadro de Gentileschi es más pertinente porque ella, similar a María Magdalena, ha sido rodeada por un discurso que recupera su lugar en la historia y su experiencia con la violencia de género.

El último elemento visual que podemos asociar con el catolicismo se encuentra al final de la escena, cuando Susie muestra misericordia a su amiga y la deja morir. Al sostener su cuerpo se encuentra en una posición similar a las representaciones que se hacen de la Virgen María sosteniendo el cuerpo de Jesús, posiblemente la representación más conocida de esto es la escultura de Miguel Ángel (Imagen 4).¹³²

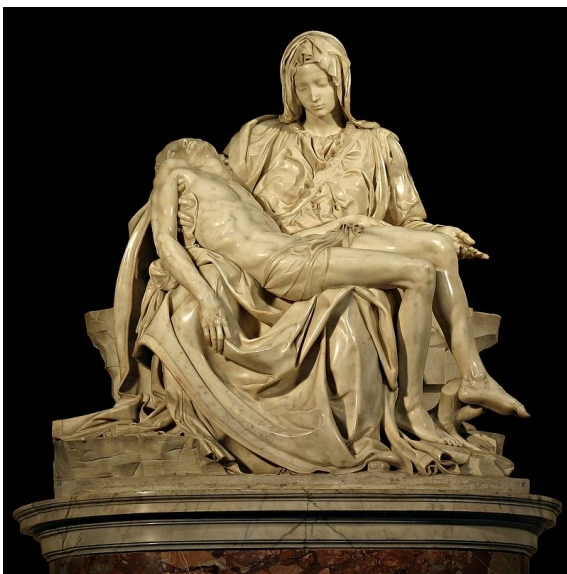


Imagen 4 *Pietà*, Michelangelo Buonarroti, Basílica de San Pedro, 1498-1499, 174 x 195 cm, mármol.

El último elemento siniestro en esta escena, ligado a la feminidad, es la criatura que surge de Susie: la Madre Suspiriorum. Aunque se trata de una figura que narrativamente funciona como una bruja, su representación visual no cumple con el estereotipo. Aunque el cine de terror utiliza un lenguaje visual que tiende a mostrar cosas explícitas (violencia, sexo, sangre, monstruos, etc.), rara vez vemos figuras femeninas verdaderamente deshumanizadas. Nuevamente podemos retomar las hipótesis

¹³⁰ *María Magdalena en Éxtasis*, Artemisia Gentileschi, colección privada, aproximadamente 1620 a 1625, 81 x 105 cm, óleo sobre lienzo.

¹³¹ *María Magdalena en Éxtasis*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, colección privada, 1606, 103.5 x 91.5 cm, óleo sobre lienzo.

¹³² *Pietà*, Michelangelo Buonarroti, Basílica de San Pedro, 1498-1499, 174 x 195 cm, mármol.

de Creed, que plantea la existencia de estereotipos de género que se limitan a mostrar a las mujeres cómo seres maternales y amorosos.¹³³ De tal manera que el único análisis que puedo realizar de esta figura monstruosa, es relacionándola con el concepto de *abyección* utilizado en el análisis literario freudiano. La abyección va un paso más allá de lo siniestro, cuando algo es abyecto no se trata simplemente de sutiles desviaciones de la normalidad, sino que es una ruptura absoluta que genera un sentimiento de disociación en el espectador (o separación de uno mismo).¹³⁴ La Madre Suspiriorum es la abyección del género femenino, dentro de un género cinematográfico que muestra este terror únicamente de forma narrativa, este personaje es la representación abyecta de la protagonista. Es importante señalar que, aunque narrativamente esta figura terrorífica surge de Susie y se da a entender que son un mismo ente, la verdadera protagonista que conocemos retiene su belleza y no ejerce violencia contra nadie.

La primera secuencia corta que analizaré se encuentra se da en la primera clase de baile de Susie.¹³⁵ Vemos en el centro de la habitación a Olga, una joven estudiante de cabello rubio. Es interrumpida por la profesora, quien expresa descontento con su interpretación. El baile sigue, pero vemos tensión por parte de la joven, que se desespera y comienza a gritar cuando vuelven a corregirla. Hay una discusión entre la joven y las profesoras presentes que culmina en ella huyendo de la habitación. Cuando corre hacia la salida, se voltea y grita (en alemán) “¡Brujas!”. Vemos a las profesoras reaccionar con miedo, ira o tristeza. Ahora Susie reemplaza a Olga, se posiciona al centro de la habitación y se prepara para bailar. La cámara corta a Olga que está bajando las escaleras con su maleta, después de encontrarse con dos profesoras que se ríen de ella, al tiempo que comienza a lagrimear incontrolablemente y su rostro muestra dolor. Baja corriendo y se adentra en uno de los salones de baile, un cuarto rectangular con pisos de madera y paredes cubiertas con altos espejos. La puerta se cierra detrás de ella y comienza a llorar con más desesperación. La escena cambia a Susie de pie en el centro del salón, y preparándose para comenzar su interpretación del baile. Cuando Susie hace su primer movimiento, Olga es arrojada por una fuerza invisible y su cuerpo sale volando hasta dar con la pared. La escena continuará cambiando entre el baile de Susie y la tortura de Olga: cada movimiento que

¹³³ Creed, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 49-54.

¹³⁵ *Suspiria*, *op. cit.*, 0:31:00.

hace la primera se ve reflejado con violencia en la segunda. Mientras más intensos se vuelven los movimientos de la coreografía, el cuerpo de Olga se va destrozando cada vez más y más, podemos ver sus piernas romperse y sus costillas salir de su pecho mientras es arrojada por el cuarto. La violencia llega a tal punto que incluso podemos ver su mandíbula desencajarse, desfigurando su rostro.

Este proceso continúa durante varios minutos en un intercambio constante de pasos de baile y violencia. Antes del clímax del baile Susie colapsa y comienza a toser, dejando a Olga agonizando en el piso. La cámara se



mantiene unos momentos sobre su cuerpo, ahora irreconocible y enredado de forma inhumana (Fotograma 11).

Fotograma 11 *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018, 41 minutos 27 segundos.

Aquí observamos otra de las formas en la que *Suspiria* busca generar terror en su audiencia: el *bodyhorror* (o *terror corporal*). Con esta técnica los realizadores buscan causar inquietud, o incluso asco, en el espectador mediante la deformación gráfica del cuerpo humano. Lo que causa una reacción en la audiencia no es solo el hecho de la tortura física en sí, sino también la modificación del cuerpo. Es complicado lograr la cantidad adecuada de violencia en este tipo de escenas, ya que si se exageran los elementos visuales, la reacción de la audiencia se salta lo siniestro para llegar directamente al asco o a la risa.¹³⁶ Si los realizados únicamente buscarán impactar con una representación gráfica de violencia, solo hubiesen mostrado el cuerpo de Olga siendo atacado (cortado o apuñalado). Sin embargo, la escena lo lleva más allá y transforma su cuerpo en algo que apenas retiene su componente humano, pero con lo que aún nos podemos identificar lo suficiente para sentir inquietud.¹³⁷

A diferencia de la película original, en la que lo primero que es atacado es la belleza del personaje, aquí primero se atacan las capacidades motrices. Olga es una bailarina, por lo

¹³⁶ Ndalianis, *op. cit.*, p 120.

¹³⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 226-245.

que su cuerpo es el medio mediante el cual se expresa; cuando este es violentado, se está violentando una parte esencial de lo que conforma al personaje. Aunque se podría argumentar que las brujas también están atacando la belleza de Olga, la manera en que la escena la retrata antes y después de la tortura no se presta a esa interpretación. Los momentos anteriores a su muerte, la cámara nos muestra el fuerte carácter de la joven, a través de la manera decidida en la que mueve su cuerpo y sus fuertes exabruptos de emociones.

La segunda secuencia corta es después de que Sara comienza a sospechar de las maestras y cree que ellas son las responsables de que otra estudiante haya desaparecido.¹³⁸ Vemos a Susie y a Sara sentadas frente a frente sobre una cama, agarradas de la mano. Sara está usando un vestido beige largo, su cabello está suelto y sin peinar, no está usando maquillaje y trae calcetas para protegerse del frío. Susie está usando un vestido azul largo, su cabello también está suelto y sin peinar y tampoco trae maquillaje. En general, da la sensación de que ambas están usando el mismo tipo de ropa y se preocupan en igual medida por su apariencia. El estilo de Sara es ligeramente más moderno, mientras que el de Susie



Fotograma 12 *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018, 51 minutos 59 segundos.

es más conservador. Están discutiendo sobre las desapariciones de dos de sus compañeras. Vemos a Susie apartar delicadamente el pelo de la cara de Sara. La cámara cambia para mostrarnos un plano de la puerta de la habitación donde se encuentran ambas chicas, una presencia parece estarlas escuchando. La cámara regresa a las dos jóvenes ahora más cerca, vemos que están tapadas con una cobija tejida (Fotograma 12).

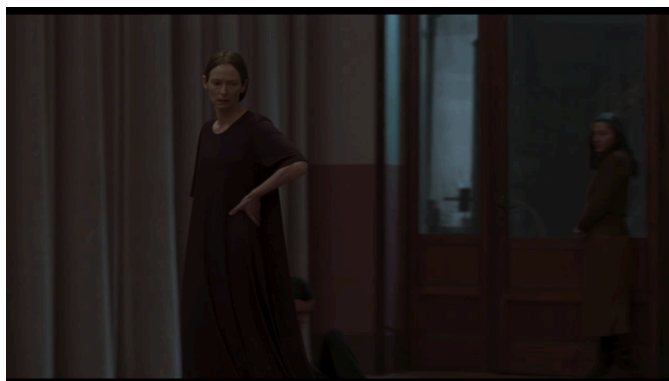
Sara le pregunta a Susie “If I asked you for a favor tomorrow would you do it?” y Susie contesta que sí inmediatamente, sin dudarle un momento. Las dos entrecruzan sus muñecas, una señal de compromiso, y se ríen.

¹³⁸ *Suspiria*, op. cit., 0:50:00.

En otra secuencia vemos una serie de imágenes inconexas que la película nos da a entender son las pesadillas de Susie. Vemos a Sara caminar con prisa por un pasillo oscuro, mientras que Susie grita varias veces. Sara entra a la habitación y enciende la luz, abraza a la chica y la intenta consolar. Otras alumnas entran al cuarto, desde la puerta también intentan reconfortarla y se van. Queda Susie a solas en el cuarto con Sara, quien le dice que se recorra en la cama para poder acostarse con ella. Apagan la luz y se acuestan cara a cara. Susie dice “I’ve only ever slept in bed with my sister”; a lo que Sara contesta: “We’re sisters now”. Susie se voltea para darle la espalda a Sara, ésta la abraza y se duerme. Sin embargo, Susie sigue con los ojos abiertos y con la respiración entrecortada.

Ambas escenas nos muestran el tipo de relación que tiene Susie con las otras jóvenes de la academia. En primera instancia identificamos elementos de amistad relacionados con la infancia: las pijamadas y las promesas entrecruzando los dedos meñiques. Esto muestra a la audiencia una relación sincera, fundada sobre la confianza mutua, entre dos personas en igualdad de condiciones. Comparándola con la versión original de *Suspiria* vemos una amistad sana entre dos mujeres, que no recae en estereotipos para indicarnos que una es más pura que la otra. Sin embargo, de estas escenas también podemos vislumbrar una posible relación sáfica entre ambos personajes. Ambas nos presentan situaciones que si fueran protagonizadas por dos personajes de género opuesto inmediatamente nos remitirían a una narración romántica.

La última secuencia sucede después de que la película nos da a conocer el plan de las brujas y cómo, aparentemente, Susie está dispuesta a cooperar a cambio de poder.¹³⁹



Vemos la cámara recorrer el salón de baile donde se encuentran las estudiantes y las maestras. Las estudiantes están siguiendo el ritmo

Fotograma 13 *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018, 1 hora 14 segundos.

que les marcan, pero las maestras están viendo fijamente el centro de la habitación. En el

¹³⁹ *Suspiria*, op. cit., 1:00:00.

centro se encuentra Susie bailando, está posicionada con las manos y las rodillas en el suelo. La cámara se posiciona encima de ella y la rodea, vemos su espalda arquearse mientras se mueve. En esta posición parece cómo si se tratara de un animal, la atención está sobre sus músculos tensándose y su columna marcándose en su piel. Las maestras continúan observándola, caminando a su alrededor de la misma manera que la cámara se movía a su alrededor unos instantes antes (Fotograma 13). En el piso de abajo vemos una mano monstruosa con largas uñas acariciar el techo, aparentemente debajo de donde se encuentra la protagonista bailando. Susie comienza a respirar entrecortadamente y colapsa brevemente en el suelo. Antes esto una de las maestras voltea a observar preocupada a otra y camina hacia ella, ahora la cámara las rodea a ambas. La segunda sonrío y volvemos a ver a la mano monstruosa. Ahora Susie se voltea para quedar boca arriba, con la espalda arqueada y los brazos estirados. En esta secuencia nuevamente vemos un énfasis sobre el cuerpo, en particular el cuerpo de la protagonista.

Tanto la cámara cómo las miradas de los personajes muestran a Susie cómo un objeto que desear, la vitalidad de su cuerpo es envidiada por todas las mujeres mayores presentes. Esta deshumanización narrativa y visual de la protagonista responde al concepto de *mirada masculina*.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Laura Mulvey, *op. cit.*, pp. 6-8.

La feminidad, lo siniestro y los moldes del cine de terror

El cine de terror, cómo cualquier género [cinematográfico](#), funciona siguiendo una serie de expectativas y normativas que han sido construidas a lo largo de los años. En un sentido más pragmático, cuando la etiqueta de *terror* es aplicada a un producto cultural señala a la posible audiencia que es lo que pueden esperar de ella,¹⁴¹ a esto se suman las expectativas que el mismo medio material en el que se consumirá (filmes, videojuegos, etc.) conlleva.¹⁴² Sin embargo podemos ver que ambas versiones de *Suspiria* no solo integran elementos de terror, sino que van más allá para adentrarse al ámbito de lo siniestro.

Lo siniestro en la feminidad

El uso más evidente de simbología femenina que vemos en este filme es aquel construido en torno al aspecto físico. Se crea una dicotomía en la cual cierto tipo de belleza denota bondad, [mientras](#) la fealdad, maldad. Como vimos en la sección anterior, Suzy es la principal representante de una belleza pura y es quien se enfrenta a la fealdad maligna de las brujas. El ejemplo más evidente de esto es la escena final, en la cual literalmente presenciamos este choque entre ambas fuerzas encarnadas, donde finalmente surge triunfante la bondad. Representar a las brujas como seres siniestros no es algo nuevo, se remonta a la Edad Media.¹⁴³ Sin embargo, en el cine de terror estos estereotipos se ha agudizado y no solo se utiliza para representar brujas, sino que cualquier mujer que no es convencionalmente atractiva es ridiculizada y vilificada.

El peso que se pone sobre la belleza también se evidencia cuando analizamos las escenas de los asesinatos de las jóvenes estudiantes. Esto es algo que se repetirá a lo largo de la película: todas las chicas que son torturadas retienen su belleza, casi como si eso fuera su único valor aun en la muerte. Antes de la muerte el vestuario, la actuación [y la cámara](#) se enfocan en mostrarnos lo bellas que son, pero rara vez van más allá. El caso más evidente de esto es el asesinato de Pam y su amiga, quienes son presentadas un par de minutos al inicio del filme solo para ser asesinadas inmediatamente de una forma sensacionalista y visualmente [atractiva](#) (Fotograma 4 y 5). Pero aún en la muerte *Suspiria* se rehúsa a amenazar su belleza, a lo más que se llega son unos instantes de deformación (Fotograma

¹⁴¹ Leeder, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁴² Angela Ndalians, *Horror Sensorium. Media and the senses*, Carolina del Norte, McFarland and Company, Inc., 2012, pp. 3-5.

¹⁴³ Creed, *op. cit.*, pp. 273.

3), pero no es algo permanente. Simplemente se trata de cuerpos bellos cuyo único valor es ese: generar placer visual en la audiencia en vida y en muerte. Esto también es reforzado por la nula resistencia que demuestran ambas jóvenes: su mayor acto de defensa es gritar y correr.

Ahora bien, aunque el filme usa los cuerpos no convencionalmente atractivos para generar un ambiente omoniso, hace lo mismo con algunos de los cuerpos que sí cumplen con los cánones de belleza. Nuevamente vemos la importancia que toma la *mirada masculina* en la construcción visual de los personajes femeninos.¹⁴⁴ El filme propone una belleza tanto aceptable como una excesiva, de una forma que recuerda al uso popular que se le ha dado al concepto psicoanalítico del *Complejo Virgen-Prostituta*, aún si esta no era la intención del filme. Aunque en su uso clínico este concepto se utiliza para explicar la impotencia sexual masculina,¹⁴⁵ de hecho en la cultura popular se ha vuelto un referente de cómo se representa a las mujeres únicamente en dos roles opuestos, siempre mediados por la intervención de la presencia masculina.¹⁴⁶ En *Suspiria* el arquetipo virginal es interpretado por Suzy, mientras que el arquetipo de la prostituta lo toman todas sus compañeras de la academia. Ya hemos analizado con bastante profundidad el tipo de belleza que representa Suzy, particularmente frente a la fealdad de las brujas. Lo interesante ahora es analizar cómo esta belleza de Suzy es utilizada como un arma visual contra la belleza de sus compañeras, quienes se asume tienen algo siniestro dentro de ellas que ocultan con esta belleza.¹⁴⁷ La película parece estar enfocada casi enteramente en mujeres agrediendo a otras mujeres, con algunas excepciones. Esto, como hemos visto, genera una construcción moral en la que existen feminidades normales y feminidades siniestras, pero sin la discusión de cómo estas identidades femeninas han sido condicionadas por el contexto en el que se han creado.

En la versión de 2018 se incorpora el concepto de la *mirada masculina*, pero lo separa de los hombres y lo proyecta sobre las brujas. A lo largo de la película vemos largas tomas de las brujas codiciando el cuerpo de Susie (Fotograma 13), incluso roban partes de él como el cabello y la orina. Pero si analizamos las razones por las cuales las brujas desean

¹⁴⁴ Mulvey, *op. cit.*, pp. 6-8.

¹⁴⁵ Uwe Hartmann, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁴⁶ Roger Ebert, "Interview with Martin Scorsese", en *RogerEbert.com*, 7 de marzo de 1976, consultada 4 de noviembre de 2021, <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-martin-scorsese>

¹⁴⁷ Creed, *op. cit.*, p. 251.

el cuerpo de Susie, estas no distan mucho de la idea original de *mirada masculina*.¹⁴⁸ En ambos casos se está convirtiendo al cuerpo de la mujer en un objeto a través del cual se pueden cumplir los deseos de quien lo observa; se busca quitar agencia a la persona. Aunque en la historia parece ser que Susie está de acuerdo con esto, otras chicas que anteriormente también habían sido codiciadas por las brujas son tratadas con violencia al negarse a cumplir el proceso. Incluso en la selección que hacen las brujas de estudiantes que consideran dignas para ser poseídas vemos una mirada bastante convencional. Todas las jóvenes son blancas, delgadas, con cuerpos perfectos y facciones faciales convencionalmente atractivas. Pareciera que hasta cierto punto este aquelarre supuestamente alejado de los prejuicios sociales, en su interior inconscientemente repite aquello de lo que dice estar en contra. Vemos que se sostiene la hipótesis de Mulvey respecto a la mirada en el cine, aún cuando *Suspiria* (2018) no fue dirigida por un hombre hegemónico, el mismo lenguaje cinematográfico lo sigue orientando a mostrar a las mujeres siguiendo los mismos estereotipos.¹⁴⁹

Aunque, la principal subversión que observamos en la escena clímax es la transformación de nuestra protagonista en un ser siniestro, algo que la versión original no hace. Hasta este momento la evolución del personaje de la protagonista sigue, a grandes trazos, la estructura convencional de la *final girl*.¹⁵⁰ Cuando Susie se enfrenta a Helena Markos, parece ser que la película va en esta dirección y que la protagonista, con su pureza y bondad, derrotará a las malvadas brujas. Sin embargo, lo que se nos revela es que todo este tiempo la protagonista por la que habíamos temido, se convierte en el principal elemento ominoso de toda la película.¹⁵¹

Vemos a nuestra protagonista visualmente convertirse en un monstruo horrible: la Madre Suspiriorum (Fotograma 9). Pero este es otro punto en el que *Suspiria* falla en su denuncia a los roles de género femeninos convencionales, ya que mantiene a la protagonista alejada de la violencia que comete. De tal forma que, aunque la criatura sangrienta y Susie supuestamente son un mismo ser, nunca la vemos a ella ser violenta. En este sentido

¹⁴⁸ Mulvey, *op. cit.*, pp. 6-8.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 15-18.

¹⁵⁰ Creed, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵¹ Jamie Righetti, “‘Suspiria’ Screenwriter Explains That Wild Ending and Why Dakota Johnson Is a New Kind of Final Girl”, en *Indie Wire*, 7 de noviembre de 2018, consultada 25 de enero de 2021, <https://www.indiewire.com/2018/11/suspiria-screenwriter-explains-wild-ending-spoilers-ideas-for-sequel-1202018427/>

Suspiria parece tener una visión más puritana que otras películas de terror modernas, en las cuales es relativamente común ver a las protagonistas ser explícitamente violentas y crueles.¹⁵² Incluso en el caso de Susie sucede lo mismo que con la Suzy de 1977: siempre retienen su belleza y su bondad.

Tampoco vemos que la nueva versión incorpore la androginia al aspecto de su protagonista. Aunque vemos más tipos de feminidad, sobre todo expresado con el personaje de Tilda Swinton, las dos estudiantes principales mantienen una expresión de género convencionalmente femenina. Susie luce cómo una feminidad conservadora y religiosa, influida por su crianza menonita, mientras que Sara viste cómo una mujer moderna (Fotograma 12). Esto muestra que por más que el filme intenta presentarse cómo un destructor de moldes de género, sigue inconscientemente replicando las estructuras culturales que lo rodean y asociando elementos sociales relacionados a las mujeres a una mitificación siniestra.

Subversiones a las convenciones del cine de terror

En *Suspiria* (1977) se condena a los personajes jóvenes por ser llamativas y bellas de una forma *promiscua*, pero los mismos hombres que realizaron la producción son quienes decidieron cómo arreglar a estos personajes de una forma que les parecía visualmente atractiva a ellos. Incluso tenemos una escena donde varios personajes se están arreglando, entre ellos también Suzy (Fotograma 8), y son castigadas con una lluvia de insectos. En su libro *Ways of Seeing* John Berger habla sobre este fenómeno,¹⁵³ que no es exclusivo a las películas de terror, sino que podemos encontrarlo en muchas representaciones visuales de mujeres desde hace siglos.¹⁵⁴ De estos mensajes visuales y narrativos que nos muestra el filme entendemos que la belleza es lo más importante que poseen los personajes, siempre y cuando se encuentre al servicio de la mirada de la audiencia y no al servicio de sí mismas. Este asesinato de personajes sexualmente impuros, especialmente personajes femeninos, no

¹⁵² Ejemplo de esto son películas como *Ginger Snaps* (2000), *Stoker* (2013), *Jennifer's Body* (2009), *Teeth* (2007) o *Let The Right One In* (2008).

¹⁵³ “The mirror was often used as a symbol of the vanity of woman. The moralizing, however, was mostly hypocritical. You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure”.

¹⁵⁴ Berger, *op. cit.*, p. 51.

es algo exclusivo de *Suspiria* ni fue algo inventado en ella, pero sí fue de las primeras en introducirlo al género de terror.¹⁵⁵

A la par que se crean estos personajes desechables se crea el personaje principal, la *final girl* (o *última víctima*), probablemente el personaje más memorable en el *slasher*, sin contar al asesino. En palabras de la misma autora que acuñó el término:

The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril (...) She is abject horror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B)¹⁵⁶

Suzy encaja casi perfectamente en esta descripción, si bien no presencia todas las muertes de sus compañeras, para el último tercio de la película es totalmente consciente del peligro mortal que corre. Incluso su acción final, el asesinar a las brujas, está contemplado dentro del camino típico de este arquetipo de heroína. Sin embargo, carece de otros aspectos típicos de la *final girl*, tales como: una atención excepcional a los detalles, una habilidad manual o mecánica, una resistencia física vigorosa al peligro o un aspecto andrógino.¹⁵⁷ Al examinar estos elementos con más detenimiento, parecen encajar más con el personaje de Sara. Ella es quien descubre a las brujas, quien muestra más vigor al momento de su muerte y quien se resiste con más fuerza. De tal forma que me parece inadecuado llamar a Suzy la *final girl* de *Suspiria*, si no que este podría ser un título compartido con el personaje de Sara. Sin embargo, el tema de la androginia es algo que sigue sin tener un lugar en el filme. Esto es lo que más distingue a *Suspiria* de otras películas *slasher* de la época: no existe una confrontación entre energías masculinas y energías femeninas como se acostumbra.¹⁵⁸

Ahora bien, en el caso de la nueva versión de *Suspiria* encontramos nuevas formas de representar a la feminidad. En primer lugar, el filme parece estar envuelto, tanto narrativamente como visualmente en una especie de erotismo sáfico. El ejemplo más claro de esto es la relación entre Susie y Sara, la película se molesta en mostrarnos una cercanía

¹⁵⁵ Clover, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

especial e íntima entre ambas. Lo vemos en sus conversaciones y en el contacto físico amoroso que mantienen (Fotograma 12). El cine de terror no es ajeno a mostrar personajes y relaciones lésbicas explícitas, incluso con más frecuencia y menos prejuicios que otras identidades LGBTQ+, pero estas suelen representarse con figuras narrativas como la vampiresa, una criatura sexualmente agresiva que expresa esta agresión en el consumo de cuerpos.¹⁵⁹ De tal forma que la representación lésbica suele ir de la mano de una hipersexualización que suele apelar más a el morbo de la audiencia masculina heterosexual, mientras que además se mantiene la implicación de que una mujer que se siente atraída por otra mujer es inherentemente siniestra. Esto en mi opinión no es algo que solo suceda en el cine de terror, sino que es algo que podemos encontrar en muchas expresiones culturales modernas.¹⁶⁰ Esto no sucede en *Suspiria*, ya que se trata de un proceso mucho más lento, desarrollado e integrado a la trama. Incluso la manera en la que se representa este amor entre Susie y Sara va de la mano de analogías a la infancia, como es su promesa de muñiques o sus travesuras investigando a las brujas.

Además, al igual que en la versión de 1977, vemos un rechazo a la confrontación entre energías *masculinas* y energías *femeninas*, algo tan presente en otras películas del género. Toda la película es inherentemente femenina, ningún personaje principal es interpretado por un hombre, y no se castigan las transgresiones de género como se suele hacer en películas protagonizadas por personajes femeninos.¹⁶¹

¹⁵⁹ Creed, *op. cit.*, pp. 223-225.

¹⁶⁰ Ejemplos de esto son *Orange is the New Black* (2013-2019), *Blue is the Warmest Color* (2013) o el video musical *Can't Remember to Forget You* (2014).

¹⁶¹ Clover, *op. cit.*, pp. 32-33.

Conclusiones

Para abrir esta sección final creo que es importante comenzar con un balance entre ambas películas, ya que hasta este punto en mi trabajo he intentado mantenerlas razonablemente separadas para analizarlas sin estar constantemente comparándolas. Comencé este trabajo con la intención de analizar cómo han cambiado las representaciones de las mujeres en los 41 años entre *Suspiria* (1977) y *Suspiria* (2018), en particular las representaciones visuales del cuerpo femenino que incorporan lo siniestro.

Hemos visto que la primera versión de *Suspiria* utiliza estereotipos asociados a las mujeres, creando una escala de valores para clasificarlas. En [las tipologías representadas](#), el punto más alto encontramos a las jóvenes bonitas y virginales, después a las jóvenes promiscuas y, finalmente hasta abajo, las mujeres mayores y feas. Siguiendo lo que vemos en *Suspiria*, el punto en el que te encuentres en esta escala determina el destino al que están destinadas. Además de que entre cada uno de estos grupos las relaciones son de enemistad, negando la posibilidad de relaciones interpersonales significativas entre mujeres si no poseen el mismo grado de *pureza*.

En contraste la nueva versión de *Suspiria* nos muestra [una tipología](#) más ajustada al contexto histórico moderno, no según su edad o belleza, sino según su conocimiento y poder. Además, vemos que se forman lazos entre mujeres muy distintas las unas de las otras, unidas por experiencias o intereses en común. Aunque la violencia por parte de las maestras hacia las estudiantes [continúa](#) presente, cómo una reinterpretación moderna de un *slasher* esto era casi inevitable, esta no parece estar motivada por la envidia. En cambio la violencia que ejercen las brujas en la versión original sugiere que en parte son motivadas por la envidia. Aun así, el hecho de que se incluyeran elementos visuales ligados a la feminidad con la intención de incómodar a la audiencia muestra que, de manera consciente [o no](#), los creadores se siguen moviendo en un código muy similar al de 1977. De esta forma, se sigue perpetuando la idea de que hay algo oculto en la fisionomía de las mujeres que las vuelve siniestras, aún si en entrevistas los creadores expresaron que su intención era lo contrario.¹⁶²

¹⁶² Ariston Anderson, “‘Suspiria’ Director Luca Guadagnino on Family Dynamics, Psychoanalysis and What Scares Him”, en *The Hollywood Reporter*, 16 de Octubre de 2018, consultada 9 de abril de 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/suspiria-director-luca-guadagnino-family-dynamics-psychoanalysis-what-scares-him-1152620>

Esto me lleva concluir que, tomando en cuenta solamente estas dos películas, ha habido un cambio en la representación de las mujeres [por parte de los realizadores hombres dentro del género](#) de terror de 1977 a 2018. Vemos personajes mujeres con más profundidad [y](#) más agencia narrativa, [además de](#) que no son valoradas únicamente por su aspecto físico y cuya vida sexual no determina su destino. Aunque es importante señalar que aún se mantienen algunos prejuicios de género que muestran cosas como la menstruación y las vulvas como algo monstruoso. [Incluso,](#) tomando en cuenta lo anterior, podemos inferir que este cambio no se trata únicamente de una evolución individual en los valores de los directores y escritores de la industria cinematográfica, sino un giro en la actitud por parte de algunos sectores, generalmente más jóvenes, de la sociedad hacia las mujeres.

Ahora bien, es muy importante para mí recalcar que *Suspiria* (2018) solo es innovadora cuando la comparamos con la versión original. Muchas películas de terror de la misma década, o incluso [anteriores](#), ya contenían todos los elementos innovadores para el género y, frecuentemente, van más allá con sus temas. Esto es algo que mencioné brevemente en la Introducción, pero volveré a discutirlo aquí para consolidar mi argumento. Tomemos como ejemplo *Jennifer's Body* (2009), igual que en *Suspiria* (2018) se muestran relaciones complejas entre mujeres, homosexualidad, [en donde](#) las mujeres tienen toda la agencia narrativa y su vida sexual no determina su destino. Sin embargo, *Jennifer's Body* va más allá de estos temas, mostrando además temas de acoso sexual, feminicidio, expectativas de belleza, etc. No es solo que este filme presente más temas relevantes a la experiencia de las mujeres que *Suspiria*, sino que la elección de esos temas nos hablan de una mayor comprensión de la experiencia femenina. Los dos principales temas que Luca Guadagnino nos muestra están relacionados con la biología del sexo femenino: la menstruación y la maternidad. Esto muestra un entendimiento muy estrecho de lo que puede ser la feminidad, principalmente ligado a un esencialismo biológico, que no solo elimina la posibilidad de abordar experiencias transgénero, sino que vuelve a caer en estereotipos donde el género lo determinan [los](#) genitales.

Nuevamente hablemos de *Jennifer's Body*, en ella se nos muestra que la experiencia femenina es dolorosa y complicada, pero no solo por la capacidad de gestar sino [además](#) porque la sociedad menosprecia lo que implica ser una mujer. La protagonista en ese filme,

interpretada por Megan Fox, se vuelve un monstruo gracias a una cultura que dice que vale menos que los hombres y que además debe estar al servicio de ellos, por ser una mujer joven y atractiva. Mientras que en *Suspiria* entendemos que Susie se vuelve un monstruo porque era su destino desde su nacimiento.

Aun tomando en cuenta todo lo anterior, *Suspiria* (2018) fue un filme muy controversial por sus representaciones del género y la feminidad. Se generó un debate en torno a si el filme merecía recibir la etiqueta de “feminista”, después de que el equipo de producción y mercadotecnia de la película impulsara este ángulo; cómo vimos en el primer capítulo hubo personas opuestas a esta valoración por considerarlo un filme machista.¹⁶³ Sin embargo, entre quienes consideraban el filme cómo una interpretación progresista y positiva de las mujeres en el género del terror, se mantuvo aún cierta resistencia en utilizar la etiqueta de “feminista”. La reseña más elocuente que pude encontrar expresando esta posición es la de Emily Yoshida para la revista *Vulture*, donde duda en llamarlo un filme feminista y se conforma con llamarlo un filme “con elementos femeninos”, porque el hecho de que una película muestre una cruda realidad sobre la feminidad no significa que presente ideales *feministas*.¹⁶⁴ Yoshida señala además correctamente la desgracia que limita a las cineastas en la industria *hollywoodense* a solo poder crear filmes *empoderantes*, *feministas* y con protagonistas *moralmente rectas*:

I know this isn't cool and perhaps pointless to say, but I wish a woman had remade *Suspiria*. Let me unpack that. One: I wish a woman had been empowered and/or inspired to take a crack at Darío Argento's iconic but deeply flawed witch tale. (...) And so, two: I wish that more female filmmakers were making this kind of work at this level, tales that go beyond simple empowerment and voice-giving and live in the chaotic, ambiguous, messy and biological realm that should be the antithesis of patriarchal cinema.¹⁶⁵

Por otro lado, tenemos al grupo de críticos a los que se expresaban inconformes con cómo el filme manejó las convenciones de género, precisamente porque percibieron en ella mensajes políticos feministas. Muchos en este grupo son admiradores del cine de terror que, además de juzgar a *Suspiria* (2018) cómo una película incompetente, querían quitarle

¹⁶³ Richardson, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁶⁴ Yoshida, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁶⁵ *Ídem*.

su sello de género de terror.¹⁶⁶ Además de que muchas de estas críticas tienen un tinte de machismo en ellas, cómo es el caso del texto de Peter Bradshaw en el periódico *The Guardian*, que describe la única escena que le gusto de esta manera: “The growing sense of dread and disorientation is interestingly managed, and there is a great scene in which Susie’s **athletic and sexy** solo dance performance delivers a kind of telekinetic beating up to a dancer in the next-door rehearsal space (...)”.¹⁶⁷

Esta expectativa de que el personaje Susie debía comportarse de una manera sensual en todo momento probablemente haya sido influida por la carrera previa de la actriz que la interpreta, Dakota Johnson, quien es conocida por su papel en la trilogía de *Fifty Shades of Grey* (2015-2018).¹⁶⁸ Esto muestra la incapacidad de algunas audiencias de reconocer que una actriz está justamente haciendo eso, actuando. No por el hecho de haber interpretado un personaje sensual en una película significa que eso es lo único que identifica a la actriz, o a cualquier personaje que llegará a interpretar. Esto se suma a la común práctica de los directores que escogen actores encasillados para facilitar su comunicación con las audiencias, aunque no siempre se trata de un proceso consciente, puede terminar afectando las carreras de las actrices que se ven envueltas en este círculo vicioso.¹⁶⁹ El desagrado mostrado por gran parte de los aficionados al cine de terror no es de sorprender, ya que entraron a la sala esperando ver una película convencional, donde los personajes femeninos se reducen a un puñado de personalidades y cuya representación visual esta enfocada a apelar al gusto masculino,¹⁷⁰ ya que se asume que las mujeres no consumen este tipo de filmes, y se encontraron con una desviación de dichas convenciones tan comunes en el cine de terror.

¹⁶⁶ Barber, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁶⁷ Bradshaw, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁶⁸ Hago este argumento tomando cómo punto de partida las experiencias de Megan Fox en la industria cinematográfica.

ET Live, *Jennifer's Body Reunion: Megan Fox and Diablo Cody Get Candid About Hollywood (Exclusive)*, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u2JLRtWlq0o> (consultado 1 de mayo de 2022)

¹⁶⁹ Volviendo a *Jennifer's Body* (2009) este tipo de expectativas fueron algo que también afecto a la recepción de este filme, porque las audiencias esperaban una interpretación *sexy* por parte de Megan Fox. Además de que cuando Fox se presentaba a entrevistas o a promocionar su trabajo, no se comportaba de manera dócil y en más de una ocasión llego a discutir con entrevistadores que le preguntaban cosas incómodas e inapropiadas. Esto fue afectando su carrera al punto de no querer ser contratada por las grandes productoras de Hollywood.

¹⁷⁰ Berger, *op. cit.*, pp. 45-64.

Irónicamente este es otro punto en el que ambas versiones de *Suspiria* se parecen, ya que la versión de 1977 también formó parte de controversias relacionadas a los derechos de las mujeres. La recepción crítica de los años setenta, igual que sucedería [más de 40 años](#) después, no hace un análisis profundo de las dinámicas presentadas en el filme, solo indignación por la representación gráfica de violencia en ella.¹⁷¹ Este pánico moral frecuentemente se justificaba diciendo que su principal preocupación era el bienestar de las mujeres. Esto lo vimos en la reseña de Gene Siskel en el periódico *Chicago Tribune*, donde hace una sugerencia poco sutil señalando que las películas de terror de este tipo solo podrían ser disfrutadas por hombres sádicos.¹⁷² Siskel era un crítico de cine estadounidense que, de 1975 hasta su muerte en 1999, fue presentador de una serie de programas en televisión nacional donde hacía reseñas de películas junto con su amigo Roger Ebert.¹⁷³ Con la fama que le brindaron estos programas Siskel emprendió una campaña de censura en contra del cine de terror; esta campaña comenzó con la publicación de su reseña de *I Spit On Your Grave* (1978).¹⁷⁴ Sin embargo, podemos ver la gestación de estas ideas moralistas un año antes en su reseña de *Suspiria* (1977), donde vemos varios de los argumentos que repetiría hasta el cansancio años después.

Cómo señala Carol J. Clover en su libro, esta campaña usaba cómo escudo el auge de la segunda ola del feminismo para atacar filmes que, en realidad, solo les disgustaban por considerarlos de mal gusto, pero que en muchos casos podía presentar ideas interesantes e innovadoras para las audiencias femeninas. La autora argumenta que películas como *I Spit on Your Grave* no necesariamente convierten al espectador en un violador, cómo decían estas críticas, sino que también es capaz de convertirlo en la víctima. Generando de tal forma una empatía con la mujer violentada y que esta empatía es lo que perturba tanto a personas como Siskel, ya que sienten que también ellos han sido violentados.¹⁷⁵ Se les presenta la posibilidad de experimentar algo que creían nunca les sucedería a ellos, quizás escudados por su posición social.

¹⁷¹ Stark, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁷² Siskel, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁷³ Los programas son *Sneak Previews* (1977-1996) en PBS, *At the Movies* (1982-1990) en Tribune Entertainment y *At the Movies* (1986-2010) en Buena Vista Television.

¹⁷⁴ Clover, *op. cit.*, p. 228.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 229.

Con esto, y con todo lo demás que he presentado en este trabajo, me gustaría dejar claro que el cine de terror evidentemente tiene un problema de representaciones y actitudes machistas, pero este no es ni más pronunciado, ni más peligroso que el presente en otros géneros cinematográficos. Incluso podemos decir que el terror es único en su incorporación de perspectivas femeninas, históricamente y en la actualidad, dejando de lado el constante protagonismo masculino. Tal es el caso, en mi opinión, de ambas versiones de *Suspiria* a pesar de sus muchos fallos. Ejercicios críticos que analicen estas contradicciones sirven para evitar caer en los pánicos morales de críticos como Siskel, pero también nos previenen de hacer apologías de los elementos presentes en el cine de terror que hacen eco de prejuicios que también observamos en la sociedad.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias (películas/serie de televisión)

- *Juno*, dirigida por Jason Reitman, producida por Lianne Halfon/John Malkovich/Mason Novick/Russell Smith, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures, 2007.
- *Suspiria*, dirigida por Darío Argento, producida por Claudio Argento, Italia, Produzioni Atlas Consorziate, 1977.
- *Suspiria*, dirigida por Luca Guadagnino, producida por Marco Morabito/Brad Fischer/Luca Guadagnino/David Kajganich/Silvia Venturini Fendi/Francesco Melzi d'Eril/William Sherak/Gabriele Moratti, Estados Unidos/Italia, Amazon Studios/Videa, 2018.
- *The Office*, director Greg Daniels, producida por Ben Silverman/Greg Daniels/Ricky Gervais/Stephen Merchant/Howard Klein/Ken Kwapis/Paul Lieberstein/Jennifer Celotta/B. J. Novak/Mindy Kaling/Brent Forrester/Dan Sterling, Estados Unidos, NBCUniversal Television Distribution, 2005-2013.

Fuentes primarias (novelas)

- De Quincey, Thomas, “Levana and our Ladies of Sorrow”, en *Suspiria de Profundis*, Inglaterra, Blackmask, 1845, pp. 29-32.

Fuentes primarias (imágenes/canciones)

- *Belvedere*, Maurits Cornelis Escher, 1958, litografía.
- Goblin, “Suspiria”, *Suspiria: The Complete Original Motion Picture Soundtrack*, Cinevox, Italia, 1977, LP.
- *María Magdalena en Éxtasis*, Artemisia Gentileschi, colección privada, aproximadamente 1620 a 1625, 81 x 105 cm, óleo sobre lienzo.
- *María Magdalena en Éxtasis*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, colección privada, 1606, 103.5 x 91.5 cm, óleo sobre lienzo.
- *Pietà*, Michelangelo Buonarroti, Basílica de San Pedro, 1498-1499, 174 x 195 cm, mármol.

- *Sky and Water I*, Maurits Cornelis Escher, 1938, xilografía.
- Yorke, Thom, “Unmade”, *Suspiria (Music for the Luca Guadagnino film)*, XL, Inglaterra, 2018, mp3.

Fuentes primarias (artículos/reseñas/libros)

- Anderson, Ariston, “‘Suspiria’ Director Luca Guadagnino on Family Dynamics, Psychoanalysis and What Scares Him”, en *The Hollywood Reporter*, 16 de Octubre de 2018, consultada 9 de abril de 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/suspiria-director-luca-guadagnino-family-dynamics-psychoanalysis-what-scares-him-1152620>
- _____, “‘Suspiria’ Director Luca Guadagnino Hopes Horror Remake ‘Comes Across as Relentless’”, en *The Hollywood Reporter*, 27 de Agosto de 2018, consultada 9 de enero de 2021, <https://web.archive.org/web/20180830143155/https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/suspiria-director-luca-guadagnino-hopes-horror-remake-is-relentless-1136332>
- Another Gaze, “Suddenly, A Woman Spectator: An Interview With Laura Mulvey”, en *Another Gaze*, 15 de agosto de 2018, <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey/>
- Barber, Nicholas, “Film review: Suspiria is ‘just not very scary’”, en *BBC Culture*, consultada 28 de agosto de 2021, <https://www.bbc.com/culture/article/20180902-film-review-suspiria-is-just-not-very-scary>
- Bibbiani, William, “Exclusive: The ‘Suspiria’ Remake Isn’t Dead After All”, en *Mandatory*, 23 de enero de 2015, consultada 20 de enero de 2021, <https://archive.vn/20181019213900/http://www.mandatory.com/fun/870583-exclusive-david-gordon-greens-suspiria-remake-isnt-dead>
- Billson, Anne, “Violence, mystery and magic: how to spot a giallo movie”, en *The Telegraph*, 14 de Octubre de 2018, consultada 30 de mayo de 2019, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10377468/Violence-mystery-and-magic-how-to-spot-a-giallo-movie.html>

- Bradshaw, Peter, “Suspiria review – Luca Guadagnino’s horror remake has sex and style but fails to bewitch”, en *The Guardian*, consultada 21 de enero de 2021, <https://web.archive.org/web/20181025031650/https://www.theguardian.com/film/2018/sep/01/suspiria-review-luca-guadagninos-horror-remake-has-sex-and-style-but-fails-to-bewitch>
- BUILD Series, *Director Luca Guadagnino Discusses "Suspiria"*, 19 de Octubre de 2018, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kJgRPnH43XU&t=983s> (consultado 9 de abril de 2019).
- Castillo, Mónica, “The Dance Legends Who Inspired Suspiria’s Bewitching Movement”, en *Vanity Fair*, 26 de octubre de 2018, consultada 20 de enero de 2021, <https://archive.vn/20181027232606/https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/10/suspiria-choreography-modern-dance-tilda-swinton-martha-graham-pina-bausch>
- Conterio, Martyn, “40 years of Suspiria: five films that influenced Darío Argento’s horror classic”, en *BFI*, 7 de febrero de 2019, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/suspiria-Darío-argento-influences>
- Crucchiola, Jordan, “How Luca Guadagnino Brought Suspiria’s Bloodiest, Wildest Scene to Life”, en *Vulture*, 26 de octubre de 2018, consultada 20 de enero de 2021, <https://www.vulture.com/2018/10/suspiria-black-sabbath-scene-backstory.html>
- Daultrey, Stephen, y Monica Esposito, “Dario Argento. As Italy's master of horror approaches 70, he terrifies Bizarre with tales of gateways to Hell and supernaturally broken Rolex watches. Yikes!”, en *Bizarre*, noviembre 2009, consultada 1 de mayo de 2022, https://web.archive.org/web/20130915215825/http://www.bizarremag.com/film-and-music/interviews/8317/dario_argento.html
- Diezmartínez, Ernesto, “Un original de alarido”, en *Letras Libres*, 30 de noviembre de 2018, consultado 1 de mayo de 2022, <https://letraslibres.com/cine-tv/un-original-de-alarido>
- Ebert, Roger, “I Spit On Your Grave”, en *Roger Ebert*, 16 de julio de 1980, consultada, 1 de junio de 2019, <https://www.rogerebert.com/reviews/i-spit-on-your-grave-1980>

- _____, “Interview with Martin Scorsese”, en *Roger Ebert*, 7 de marzo de 1976, consultada 4 de noviembre de 2021, <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-martin-scorsese>
- Eddie, “Opinion Piece – Please Don’t Remake *Suspiria*”, en *Jordan and Eddie (The Movie Guys)*, 5 de octubre de 2016, consultada 1 de mayo de 2022, <https://jordanandeddie.com/2016/10/05/opinion-piece-please-dont-remake-suspiria/>
- ET Live, *Jennifer’s Body Reunion: Megan Fox and Diablo Cody Get Candid About Hollywood (Exclusive)*, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u2JLRtWlq0o> (consultado 1 de mayo de 2022)
- Gonzalez, Ed, “Review: *Suspiria*”, en *Slant*, 27 de agosto de 2001, consultado 1 de mayo de 2022, <https://www.slantmagazine.com/film/suspiria/>
- Greene, Viveca S., ““Deplorable” Satire: Alt-Right Memes, White Genocide Tweets, and Redpilling Normies”, en *Studies in American Humor*, vol. 5, núm. 1, 2019, pp. 31-69.
- Gregory-Grimes, Jarred, “‘*Suspiria*’ (1977) Review”, en *Film Daze*, 1 de noviembre de 2018, consultada 17 de agosto de 2021, <https://filmdaze.net/1977-suspiria-1977-review/>
- Hartmann, Uwe, “Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction”, en *Journal of Sexual Medicine*, 6 (8), 2009, pp. 2332-2339.
- HeyUGuys, *Dakota Johnson, Mia Goth & Luca Guadagnino on the influences & magic of *Suspiria**, 10 de Noviembre de 2018, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Lt08QwUfhQs> (consultado 9 de abril de 2019).
- IMDbPro, “*Suspiria*”, Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr1707364869/> (consultada 20 de enero de 2021).
- _____, “*Conjuring* Franchise”, Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd171767300/> (consultada 14 de diciembre de 2021).
- Kohn Eric, “*Darío Argento* Says the Remake of ‘*Suspiria*’ Shouldn’t Happen & His Iggy Pop Movie Is Delayed”, en *Indie Wire*, 8 de agosto de 2016, consultada 6 de

marzo de 2019, <https://www.indiewire.com/2016/08/Dario-argento-interview-suspira-remake-2016-locarno-film-festival-1201714247/>

- Leire, Christy, “Suspiria”, en Roger Ebert, 26 de octubre de 2018, consultada 9 de abril de 2019, <https://www.rogerebert.com/reviews/suspiria-2018>
- Marone, Francesco, “The Italian Way of Counterterrorism: From a Consolidated Experience to an Integrated Approach”, *The Palgrave Handbook of Global Counterterrorism Policy*, Romaniuk, S., Grice, F., Irrera, D., Webb, S. (eds), Palgrave Macmillan, Londres, 2017, pp. 479-494.
- McCabe, Bruce, “‘Suspiria’ is fitful”, en *The Boston Globe*, 25 de agosto de 1977, p. 29.
- McDonagh, Maitland, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, 2010, ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliodgbsp/detail.action?docID=548066>
- Meek, Scott, “Suspiria”, en *Time Out*, 18 de enero de 2012, consultado 1 de mayo de 2022, <https://www.timeout.com/movies/suspiria>
- Nordine, Michael, “Dario Argento Says ‘Suspiria’ Remake ‘Betrayed the Spirit of the Original’”, en *Indie Wire*, 19 de enero de 2019, consultada 9 de abril de 2019, <https://www.indiewire.com/2019/01/Dario-argento-suspiria-remake-luca-guadagnino-1202036691/>
- Richardson, Jackie, “‘Suspiria’ is bad”, en *The Sophian*, consultada 21 de enero de 2021, <https://thesophian.com/2018-11-15-suspiria-is-bad/>
- Righetti, Jamie, ‘Suspiria’ Screenwriter Explains That Wild Ending and Why Dakota Johnson Is a New Kind of Final Girl”, en *Indie Wire*, 7 de noviembre de 2018, <https://www.indiewire.com/2018/11/suspiria-screenwriter-explains-wild-ending-spoilers-ideas-for-sequel-1202018427/>
- Romano, Aja, “The 2016 culture war, as illustrated by the alt-right”, *Vox*, 30 de diciembre de 2016, <https://www.vox.com/culture/2016/12/30/13572256/2016-trump-culture-war-alt-right-meme> (consultado 24 de agosto de 2021).
- Rose, Steve, “How post-horror movies are taking over cinema”, en *The Guardian*, 6 de julio de 2017, consultado 24 de agosto de 2021,

<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>

- Salazar-Winspear, Olivia, “Cannes 2021: Julia Ducournau makes history with Palme d'Or for 'Titane’”, en *France 24*, 17 de julio de 2021, consultado 16 de diciembre de 2021, <https://www.france24.com/en/tv-shows/encore/20210717-cannes-2021-julia-ducournau-makes-history-with-palme-d-or-for-titane>
- Sight & Sound, *Argento on Suspiria*, 30 de enero de 2018, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2WYKeaP13ao&t=46s> (consultado 23 de agosto de 2021).
- Siskel, Gene, “Fox covers its prints on its part in ‘Suspiria’”, en *Chicago Tribune*, 8 de agosto de 1977, Sección 2, p. 7.
- Small, Tim y Darío Argento, “Argento is much more than the guy who epitomized two very cool film styles.”, en *Vice*, 31 de agosto de 2009, consultada 6 de marzo de 2019, https://www.vice.com/en_uk/article/gqdgnx/Darío-argento-131-v16n9
- Smith, Adam, “Suspiria Review”, en *Empire*, 1 de enero de 2000, consultado 7 de junio de 2021, <https://www.empireonline.com/movies/reviews/suspiria-review/>
- Sobczynski, Peter, ““DO YOU KNOW ANYTHING ABOUT WITCHES?": "SUSPIRIA" AT 40”, en *Roger Ebert*, 2 de noviembre de 2017, consultada 9 de abril de 2019, <https://www.rogerebert.com/balder-and-dash/do-you-know-anything-about-witches-suspiria-at-40>
- Stahler, Kelsea, “‘Suspiria’ Has No Feminist Moral & That’s Exactly Why It Matters”, en *Bustle*, 29 de octubre de 2018, consultada 4 de enero de 2021, <https://www.bustle.com/p/suspiria-has-no-feminist-moral-thats-exactly-why-it-matters-13019228>
- Stark, John, “Ballet school ought to be disbarred”, en *The San Francisco Examiner*, 11 de agosto de 1977, p. 31.
- Vivarelli, Nick, “Venice Fest Reveals Robust Lineup Featuring Hollywood Stars and International Auteurs”, en *Variety*, 29 de julio de 2015, consultada 25 de agosto de 2021, <https://variety.com/2015/film/news/venice-fest-reveals-robust-lineup-featuring-hollywood-stars-and-international-auteurs-1201551960/>

- Yamato, Jen, “Striking horror anew”, en *Los Angeles Times*, 2 de septiembre de 2018, sección Fall Movie Sneaks, p. 62.

Fuentes secundarias

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Trad. Carles Roche Suárez, Barcelona, Paidós, 2000, 171 p.
- Belting, Hans, “3. Imagen del cuerpo cómo imagen del ser humano. Una representación en crisis”, en *Antropología de la Imagen*, Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, pp. 109-142.
- Berger, John, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1972, 166 p.
- Butler, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, Diciembre, 1988, pp. 519-531.
- Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*, Nueva Jersey, Princeton Press, 1992, 260 p.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Femenine. Film, feminism, psychoanalysis*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993, 309 p.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la Historia y la teoría de la respuesta*, Trad. de Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonaparte, Madrid, Cátedra, 2011, 496 p.
- Freud, Sigmund, “The ‘Uncanny’”, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919). An Infantile Neurosis and Other Works*, Trad. de Alix Strachey, Londres, The Hogarth Press/The Institute of Psycho-analysis, 1919, pp. 220-253.
- Gombrich, Ernst H., “Introducción: Objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Trad. de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Editorial Alianza, 1983, pp. 13-48.
- Heald, Helena, “What is post-horror? A Q&A with David Church, author of Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation”, en *Edinburgh University Press Blog*, 29 de octubre de 2021, consultada 10 de abril de 2022,

<https://eupublishingblog.com/2021/10/29/what-is-post-horror-a-qa-with-david-church-author-of-post-horror-art-genre-and-cultural-elevation/>

- Leeder, Murray, *Horror film: a critical introduction* (formato Epub), Nueva York, Bloomsbury Academic, 2018.
- McDonagh, Maitland, “Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Darío Argento”, en *Film Quarterly*, vol. 41, no. 2, Invierno, 1987-1988, pp. 2-13.
- _____, “Suspiria and Inferno”, en *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Darío Argento*, Minnesota, University of Minnesota Press, pp. 123-158.
- Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, Volumen 16, Otoño, 1975, pp. 6-18.
- Ndalians, Angela, *Horror Sensorium. Media and the senses* (formato Epub), Carolina del Norte, McFarland and Company, Inc., 2012, 194 p.