

La danza, una narrativa corpórea del horror, en *Suspria* de Luca Guadagnino

The dance, a corporeal narrative of horror in Luca Guadagnino's *Suspria*

Patricia Úbeda Sánchez

Universidad de Almería, España
patriciaubedasanchez1@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo pretende analizar la danza en la última película de Luca Guadagnino, *Suspria*, una versión extendida del clásico del terror, *Suspria*, de Dario Argento. En *Suspria* de Guadagnino la danza va a cobrar un papel fundamental, ya que el cuerpo en movimiento es el soporte sobre el cual no solo se inscribe la acción dramática, sino también lo misterioso y lo horrible. Para ello, en este trabajo se va a estudiar el cuerpo desde la filosofía posestructuralista y el psicoanálisis para comprender los distintos mecanismos por los que se construye el relato corpóreo no solo del horror sino del poder. La danza se convierte en un personaje invisible, toma poder en los cuerpos de las bailarinas hasta llevarlos a límites incompresibles. Supone un regreso a los orígenes pre-aristotélicos, en que la danza era la unión con la naturaleza, el medio donde los individuos interactúan y exteriorizan sus emociones. En la película de Guadagnino comprobaremos cómo la danza transforma el espacio narrativo y el espacio cinematográfico, dejando herido al espectador y sin ninguna herramienta para defenderse contra el horror en la película de Guadagnino.

Abstract

The following article tries to analyze the dance in the Luca Guadagnino's last film, *Suspria*, a extended remake classic of terror, *Suspria* of Dario Dargento. The dance is a fundamental rol because the corporeal movement is the soport where the dramatic action and the mysterious and the horrible inscribes in *Suspria* of Guadagnino. For that purpose, we are going to study the body from the posestructuralist philosophy and the psicoanalysis for understand the different imechanisms with is build the corporeal horror and power in this work. The dance turns into an invisible personage, it takes power about dancer's bodies until incompressible limits. It supposes a regret at the pre-aristotelic origins, when the dance was the joining with the nature, the medio where individuals interect and express their emotions. We will comprove how the dance covers to the cinematographic and narrative spaces, allowing to blessed spectator and without any tool for defende against horror in the film of Guadganino.

Palabras clave: cuerpo; danza contemporánea; horror; *Suspria*.

Keywords: Body; Contemporany Dance; Horror; *Suspria*.

o. Prólogo dancístico: objetivos y metodología

Para la realización de este trabajo nos hemos centrado en una metodología interdisciplinar que intentara abarcar los enfoques que se proponen a continuación. Puesto que nuestro objetivo es analizar el papel que desempeña la danza en el *film* de Luca Guadagnino, *Suspiria* (2018) son fundamentales las aportaciones teóricas de la danza contemporánea, tanto su introducción en las artes escénicas como, posteriormente, su incursión en el ámbito cinematográfico. Por este motivo, se han tenido en cuenta la teoría de Isadora Duncan, su visión de la danza que ha influido a posteriores generaciones de bailarinas, entre las más destacables, Pina Baush y Maya Deren.

Por otro lado, no podemos olvidar el tratamiento del cuerpo en la danza, dado que el cuerpo conduce el relato narrativo de esta. En la película de Luca Guadagnino el cuerpo ocupa toda la acción cinematográfica, y en muchas ocasiones, este tiene un papel oculto. Aunque al principio de nuestros tiempos, a la danza se le ha otorgado un sentido más religioso: el individuo puede trascender a la divinidad mediante la danza; en la película asume un sentido político. Es por esta razón, que nos vemos obligados a ampliar los enfoques, atendiendo a las perspectivas postestructurales. En este caso, hemos tenido en cuenta los estudios de Michel Foucault y Deleuze y Guattari. Con esta breve exposición metodológica nuestro trabajo se divide en un primer apartado teórico sobre la danza en las artes escénicas y en el cine. Acabado este apartado, se incluye un apartado más práctico, focalizado en el análisis del film atendiendo a las cuestiones sobre la expresión corporal y la danza, finalizando con unas conclusiones breves.

1. Introducción

La danza se ha considerado como una de las prácticas comunicativas más antiguas del ser humano. El individuo podía comunicarse con otros seres superiores a él, a través de la danza. Era su punto de conexión con el mundo

trascendental. Muchas comunidades la incluían en sus ritos, como modo de controlar, de canalizar sus miedos ante la muerte:

La danza nace como lenguaje utilizado no solo para establecer contacto con este universo secundario, sino para controlarlo. Para entablar relación con lo inexplicable es necesario conectar con todas las fuerzas de la naturaleza, se trata de un pensamiento animista. El hombre identifica todo lo que lo rodea con el fenómeno sagrado, los elementos de la naturaleza son espíritu, y tiene la necesidad de acercarse a este espíritu. Cuando lo hace a través del movimiento siente la catarsis producida por la danza, que no solo le hace experimentar su capacidad de conectar con lo sobrenatural mediante un estado de trance, sino que este placer catártico le fortalece, le hace sentir mejor, más fuerte, más seguro. (Oliva y Torre Monreal, 2012, p. 11 y 12)

Por tanto, la danza se convierte en un instrumento necesario para la supervivencia no del individuo, sino de la comunidad. En las fiestas dionisiacas el baile era el modo en que el individuo podría aproximarse a la divinidad: este se transformaba y adquiría un poder irracional. Su cuerpo, a través de movimientos convulsos, reflejaba la histeria divina con la que superaba al temor de la muerte.

Sin embargo, esto cambiaría con la recepción de la *Poética* de Aristóteles, en la que no solo definía la mimesis, sino que trasladaba el efecto catártico de la danza a un efecto más compasivo, con el que espectador se sentía identificado con el héroe ante los infortunios del destino (Sánchez Montes, 2005, p. 20). Es en este momento en que se reduce la expresión corpórea a favor de una mimesis del texto. La danza ya no era el principal vehículo de comunicación. Aunque se ha pervivido a lo largo de la historia en las fiestas privadas y públicas, esta siempre ha quedado relegada en un segundo plano, enfocada a entretener al público.

El texto, como representación preferente de la razón, y “una moral dominante más próxima ideológicamente a la represión religiosa del cuerpo” (p. 13), habían impedido que esta tuviera ese sentido primigenio en la composición de la escena. No es hasta la crisis lingüística, cuando se produce una revalorización sobre el pensamiento del cuerpo, (potenciado por las ideas de Nietzsche) y, en consecuencia, su vuelta a las artes escénicas. A

partir de este momento se produce un auge; bailarinas y coreógrafos se muestran interesados en recuperar la danza en su sentido más primitivo, como búsqueda la totalidad de arte que propuso Wagner. En ese camino de recuperar una danza “libre”, de posturas impuestas, nos encontramos con una de las propuestas más experimentales, la de Isadora Duncan y su *danza del futuro*. Y es que a principios del siglo XX se produce “un renovado interés por los intercambios lingüísticos entre dos medios en principio excluyentes: el cine y la danza” (Sánchez y Narvena, cit en Ciruela Bernal, 2014, p. 28). Aunque ha habido intentos de fusionar el cine y la danza, por ejemplo, la cinematografía dancística de Maya Deren o Wim Vandekeybus, en la actualidad no se refleja de esa manera. Muchos directores se anclan en los mecanismos más rápidos para entretener al público, procurando una atención por mejorar la calidad realista de sus imágenes. Hay quienes se hallan en la excepción, por ejemplo, la última película de Luca Guadagnino, ya que “cuando la escena recurre al cine no lo hace con la finalidad de crear sino para poner en marcha los modos de pensamiento que ambas escrituras generan” (Ciruela Bernal, 2014, p. 28-29).

2. En búsqueda de una danza del futuro

Con este título iniciamos un breve recorrido sobre la danza contemporánea, con la que se recupera su valor mimético anterior a la publicación de la *Poética* de Aristóteles. En él nos encontramos con las bailarinas cuyas coreografías han cambiado no solo la percepción de la danza, sino también su concepción del cuerpo como centro del relato. Ante la libertad de una danza más libre, alejada del ballet clásico, se palpa el interés por encontrar otros modos de experimentar la danza como modo de conocimiento. Es así como el cine va a acoger la danza como una escritura que amplía sus horizontes, y cómo el cine también asume sus transformaciones en tanto a la asimilación de la danza más allá de sus límites. El punto más radical lo encontraremos en la película de *Suspiria* de Luca Guadagnino, donde la danza no crea un relato corpóreo, sino lo destruye, invocando otros relatos más heterogéneos.

2.1. Isadora Duncan y la danza de la naturaleza

Como hemos señalado, a finales del siglo XIX se produce un auge teórico que repunta al cuerpo como centro del pensamiento. Es en este momento en que el cuerpo se despoja de su escarnio ideológico. Dramaturgos reconsideran en sus puestas escénicas el cuerpo como portador de la expresión verdadera. En la danza, bailarinas y coreógrafas buscan mecanismos con los que el cuerpo no esté subordinado por unas directrices que limite sus movimientos. Isadora Duncan, se inspira en las teorías de Nietzsche y de Wagner (Godínez 2014, p. 32):

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sus sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte. (Nietzsche, 2000, p. 46)

Su propósito es conducir el cuerpo a través de la danza a su libertad. Sustituyó las técnicas de ballet clásico por otras distintas por las que el cuerpo podía moverse con absoluta espontaneidad. La danza debía retomar su conexión no solo con la tragedia griega, sino también con los orígenes de esta.

Sobre el ballet clásico, critica Duncan, que se les limitaban a las bailarinas los movimientos del cuerpo mediante un vestuario rígido: corsés, zapatillas y mallas muy ajustadas. Por lo que el cuerpo era restringido a una movilidad más estática. El cuerpo no debe negar su carácter natural, su capacidad es la de emular los movimientos del agua o del viento. La armonía del cuerpo se encuentra en ese equilibrio con lo natural. Buscaba que los movimientos representasen la humanidad: “Para ella da danza perfecta es una danza sin acompañamiento, una expresión autosuficiente, independiente de cualquier soporte musical, basada en los propios ritmos corporales y en diálogo sólo con su voz interior” (Sánchez, 2003, p. 11).

2.2. El conjuro de la danza de Mary Wigman

Mary Wigman creó una filosofía del cuerpo desde la corriente del expresionismo alemán. “Expresaba en sus escritos la necesidad de de ponerse a la escucha de uno mismo para encontrar aquello que desea comunicar” (Schinca, 2009, p. 16). De ahí la importancia del movimiento, ya que a través de él se materializa lo invisible:

Quando la emoción del hombre danzando libera el deseo de volver visibles las imágenes hasta ese momento invisibles, es por el movimiento del cuerpo que estas imágenes manifiestan su primera forma de expresión. Es en el movimiento que el gesto que va a nacer toma el sopló vivificante de su potencia rítmica vibrante. (Wigman, 1990, p. 17)

Había desarrollado la *Ausdruckstanz*, un tipo de danza que acentúa el lado oscuro de la realidad y de la psique en un intento de distanciamiento del preciosismo característico en el ballet (Abad, 2004, p. 194). Su concepto de danza podría acercarse al concepto de danza que el coreógrafo de *Suspiria*, Damien Jalet, quería desarrollar.

En 1927 presenta en el escenario la danza de la bruja (*Hexentanz*). En ella vemos a Wigman sentada sobre el suelo, con un vestido oscuro y una máscara. Toda la fuerza gestual recae en los brazos y las manos, mostrando así un efecto monstruoso e irreal, alejado de la danza clásica. Según Wigman, en la danza no existen movimientos grotescos o feos, sino movimientos que nacen en el ritmo orgánico de las emociones. Su propósito es dar un espacio físico a las emociones a través de la danza. La danza de la bruja significa el viaje hacia las profundidades del instinto:

Lo que faltaba por hacer era apoderarse de esta criatura elemental, darle forma y trabajar su cuerpo como si de una escultura se tratase. Era maravilloso abandonarse al maléfico deseo de empaparse de las que fuerzas que osan manifestarse apenas bajo nuestra civilizada apariencia. (p. 45)

La fuerza inquietante y corpórea es la que dota expresión y movimiento aquello casi imposible de articular; desde las entrañas surge la visión más íntima de la realidad.

2.4. Pina Bausch y la danza espectral

Con Pina Bausch se inicia un nuevo entender sobre la danza contemporánea. Sus comienzos con la danza son tardíos, a los 15 años ingresa en la *Folkwangschule de Essen*, cuyos maestros fueron Kurt Joos y Sigurd Leeder. Emigra a Estados Unidos para ampliar sus estudios en *Juilliard School of Music* de Nueva York. Allí conoce la danza de Marta Graham, de la cual se inspira en sus trabajos. Sin embargo, parte de las teorías de su mentor, Kurt Joos cuando trata el movimiento como una fusión de “pensamiento, emoción y expresión” (Romero Acosta, 2009, p. 56) A partir de este concepto, crea el Teatro-Danza. En él confluyen “múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas en la banda sonora” (Vázquez Rocca, 2006, p. 7).

El movimiento del cuerpo es crucial en la danza, es quien descifra las palabras. Las palabras se materializaban en los gestos sin limitarlas a un único significado. La danza pretende tejer un conjuro imposible de romperse¹. Pero este lenguaje que es leído mediante lo corpóreo, también se puede destruir. Ya que el lenguaje para que materialice su función debe haber una ruptura del estado anterior para así conformar la nueva realidad:

La expresión corporal escenifica la agresión ritualizada como campo de enfrentamiento en el que comparece la tensión, la competencia y el origen genético del comportamiento teatral, de la puesta en escena de nuestras pulsiones eróticas y thanáticas, de nuestras estrategias representacionales y modelos de seducción y agresión litúrgicos. (Vázquez Rocca, 2006, p. 7)

Pina Bausch no solo se ha convertido en un referente en el aprendizaje del bailarín, sino también en las capacidades del actor. El actor que emplee su cuerpo para poder comunicarse, podrá expresar la crueldad de sus emociones y con ella transmitir la verdad que él público desea ver. Así el actor se libera de las imposiciones de la escena y se deja llevar por sus impulsos más

¹ La figura de Madame Blanc recuerda a la coreógrafa alemana, ya que ella pretende que sus bailarinas creen un lenguaje que solo puede relatar a través del cuerpo.

agresivos para afrontar al público. De esta forma la danza se convierte en un ritual dionisiaco en el que público contempla sus propios espectros que han querido ocultar.

2.5. Un nuevo cuerpo entre la danza y el cine

Como también hemos apuntado al principio de este trabajo, en transición al siglo XX, con las vanguardias en el centro de la producción cultural, se experimentan nuevos modos de lenguaje artístico, entre ellos se hallan la fusión entre el cine y la danza. El cine experimenta nuevos modos de contemplar el cuerpo del actor, Maya Deren será la que experimente el cuerpo del bailarín en el cine:

Deren puso en práctica un nuevo modelo cinematográfico que sus predecesoras no habían conseguido cristalizar. Pertenece al tipo de cineastas y artistas que elaboraron toda una teoría sobre su propio arte de una manera creativa y analítica a la vez, siendo demiurga de una poética y teoría del cine propias con sus propias leyes. (Martínez, 2011, p. 211)

Maya, inspirada en el *voodoo haitiano*, decidió ahondar en las danzas más primitivas. Es por esto que dirigió *A study in coreography for the camera* (1945), una película cuyo relato fuese la danza. En ella intervino Talley Beatty, un bailarín que había estudiado en las escuelas de danza de Dunham:

Al principio del film, el bailarín aparece inmóvil en medio del bosque en posturas diferentes; pero, mientras tanto, la cámara da vueltas y parece como si estuviera intentando hacer una pirueta. Después de hacer varios movimientos él solo, Beatty da un gran salto en el aire y la cámara de Deren, como por arte de magia, le impulsa desde el bosque hasta una habitación donde comienza a bailar de una forma más libre. (San Vicente, *La grieta*, 4/05/2015)

La gestualidad supone una herramienta no para enmascarar el horror, sino para ensalzarlo, mostrar todos sus rincones más velados. El movimiento del bailarín construye otro modo de mostrar el lenguaje cinematográfico. Es el soporte por el que se canalizan los conflictos de las bailarinas, el poder irracional del miedo, la pérdida. Permite la transición de un mundo cotidiano a un mundo trascendental, fantasmagórico concentrado en las acciones

diabólicas. Deren va explorando nuevos matices de la danza como rito, donde la violencia del cuerpo era el principio de la belleza. En *Mediation on violence* (1948), “Deren pudo expresar un mensaje mucho más abstracto y espiritual, el de transformar la violencia en belleza por medio de una concepción ritualista del tiempo” (San Vicente, *La grieta*, 4/05/2015).

3. La danza ritual femenina: *Suspiria* de Luca Guadagnino (2018)

Luca Guadagnino es conocido por la película *Call me by your name* (2017) con la que ha recibido numerosas e importantes nominaciones, entre ellas al Óscar a la Mejor Película. Se le suma otra película a su cinematografía, esta vez más arriesgada en la anterior, *Suspiria* (2018). Guadagnino ha reconocido su obsesión por la película *Suspiria* del director italiano Darío Argento. Y es que no es para menos, la película *Suspiria* de Argento supuso un antes y un después en el cine del terror. Sus colores saturados y la música de la compañía Goblin acentuaron una visión delirante del mundo de las brujas y del suspense. Pero Guadagnino va más allá y coloca el cuerpo de las actrices a los límites del dolor. Si en la película de Argento las bailarinas sufren en una serie de imágenes pictóricas, en la de Guadagnino contemplamos un entrenamiento doloroso y agonizante, donde los huesos de las bailarinas se sobresalen de la carne.

En este sentido, la danza va a ocupar un papel importante. Se va a convertir en un rito de iniciación por el que las bailarinas invocan a la madre del mal. El cuerpo se convierte en mediador entre las dos fuerzas antagónicas. Materializa la posibilidad de una fusión entre dos mundos, el mundo terrenal y el mundo transcendental. Sin embargo, lo corpóreo va a intentar siempre imponerse sobre lo sobrenatural, aunque al final no se mantiene ante su propia violencia. Los cuerpos revelan no solo sus deseos más profundos, sino también el dolor con el que trabajan y al que se enfrentan.

Guadagnino se distancia así de la película original (*Suspiria*, Argento, 1970). Hemos de recordar que en la película de Argento solo se centra en una secuencia, en la que la protagonista Susie Bannion (Jessica Harper) se siente indisputada y abandona el salón de baile. Ahí contemplamos un ballet más

tradicionalista, el baile queda relegado a un segundo plano. El director Argento no tiene la intención de que el cuerpo sea el relato principal, sino que los órganos sacados del cuerpo femenino funcionen dentro de la estética expresionista.

3.1. Una nueva mirada de ver la danza: el espacio transgredido

La danza es una serie de movimientos en la que el cuerpo dibuja sobre un espacio. El problema llega cuando esta intenta trascender sobre sus propios límites. En la película de Guadagnino, la danza no se queda materializada dentro del salón del baile, sino que trata de penetrar sobre otros cuerpos. El espacio es, por tanto, modificable y orgánico. A diferencia de la película de Argento en que solo observamos colores cálidos en superposición de otros colores fríos, en la película de Guadagnino es lo contrario. Nos encontramos con las paredes de las habitaciones de la escuela en tonos claros y lúgubres, tonos que se asemejan a la piel desnuda y enferma. En la sala de ensayo, se halla un espejo plegado que ocupa una pared entera, y permite otras perspectivas de visión. Los pliegues del espejo deforman la imagen del cuerpo. El resto de salas conforman un lugar desnudo, expuesto a la intemperie. No existe ningún obstáculo que pueda frenar el poder maligno.

Es un espacio de grandes dimensiones para que la danza sea vista desde múltiples perspectivas. Sin embargo, no nos encontramos con un espacio determinado, estático, sino que es modificado a través del cuerpo. El movimiento del cuerpo, a través de los cortes de montaje, trasgrede no solo el espacio cinematográfico, sino también el del espectador. Está intentando atravesarlo. Las paredes del pensamiento quedan rotas, transfiguradas, ya no se aprecian definidos los límites espaciales; quedan subordinados y suspendidos ante el presente corpóreo. Por otra parte, lo horrible ya no se materializa en los cuerpos desangrados, sino a través de una danza que controla los cuerpos de las víctimas. Se convierte en un personaje monstruoso que desvela las atrocidades del ser humano. Los cuerpos de las bailarinas aparecen dominados por una fuerza maligna invisible. Esta se interioriza y los moldea a imagen y semejanza de la fuerza destructora.

3.2. Cuerpos políticos

La danza sin duda es un relato plástico, tridimensional, una serie de movimientos que va ocupando poco a poco el espacio. El conflicto llega cuando este es apropiado para otros fines. En la película de Guadagnino se cumple de cierta manera, la danza no es el medio por el que individuo expresa sus emociones, escribe su relato, sino un instrumento político. La danza se convierte en un ejercicio de crueldad, en el que los cuerpos han de enfrentarse a su propia ética. Los cuerpos de las bailarinas han de exteriorizar su fragilidad. Las emociones quedan expuestas; las lágrimas, los suspiros y las risas se exacerban hasta ser ridículos, grotescos e incompresibles.

A mitad de la película, observamos que en el salón de baile, Madame Blanch (Tilda Swinton) decide desarrollar un nuevo concepto en la danza, enfocándolo al concepto de renacimiento. Para ese entonces, sabemos que la decisión tomada por la directora de la danza forma parte del plan del aquelarre de brujas. Esta danza supone el tránsito de una nueva etapa, cuyo objetivo final es resurgir desde la oscuridad, a la madre de todas las brujas, Helena Markos.

La fuerza maligna es quien controla los cuerpos con una intención política: desobjetivarlos y devolverlos a su esencia. Son cuerpos que han sido disciplinados, moldeados para concretar el poder (Foucault, 2003). Así se reconcilian con su naturaleza que ha sido privada y manipulada. Es un cuerpo que necesita volver a su estado pre-edípico, dionisiaco. Por lo que la danza es una herramienta con la que los cuerpos se despojan de su significación para transformar la realidad en la que viven. La danza entra en un sistema político para poder dominar a otros. Estos tratan de resistirse, de no entrar en las fuerzas que pretenden disolver su identidad. Patricia le cuenta al doctor cómo las brujas pretendían dominarla, primero le cortaban el pelo, después tenía que entregarles una muestra orina, y por último, su vista era controlada. Es un modo de desposeer a la víctima de cualquier elemento íntimo que le identifique para poder sacrificarla. Son los pasos

necesarios para conjurar no solo la vuelta de la madre Markos, sino del poder ancestral que alguna vez poseyeron.

Por otra parte, el coreógrafo de la danza, Damien Jalet, realizó una *performance* en el Museo de Louvre con el título de *Les méduses*. Es significativo este hecho, como señala García (*Academia de cine*, 8/12/2018), porque las Medusas, como las brujas, se han considerado figuras icónicas del terror, pero también se han destacado por su maldad. En realidad, se les han impuesto una imagen negativa con el objetivo de marginarlas, e incluso aniquilarlas mediante la decapitación o la quema en la hoguera, ya que suponían una amenaza a la autoridad masculina. Jalet, a través del baile, intenta recuperar la fuerza, liberalizar el deseo de sus cuerpos. El propósito de Guadagnino, aparte de desestigmatizar esos cuerpos que han sido designados para su control, es crear un nuevo lenguaje en el que nos traslade al centro de la destrucción.

La historia del cuerpo femenino ha sido cargada con conceptos metaforizados como el mal, marcada por la negación, impuesta por el pensamiento logocentrista (Cixous, 2010), dejando a la marginación el deseo y la libertad del cuerpo femenino. En la película observamos el detalle, de un cuadro de una casa de campo, en la que las personas acomodan el espacio para la persona que se va a morir, la cual sabremos más adelante que es la madre de Susie. En ese cuadro, hay letras bordadas que dicen: “Una madre es una mujer que puede ocupar el lugar de las demás, pero cuyo lugar nadie puede ocupar” (Guadagnino, 2018). No se puede tomar el poder que ya es marcado por la naturaleza, nadie puede ocuparlo porque le pertenece, sin embargo hay quienes quieren invadirlo a través de engaños y usurpaciones. Pero, Guadagnino va más allá, y es que su intención no se queda en plasmar la relación infructuosa entre hija y madre, sino quiere devolver la figura maternal a su lugar simbólico.

En la academia de baile se interesa mucho por la expresión corporal en todas sus dimensiones, quieren mostrar los rincones que han sido maldecidos, utilizados como objetos de represión. Se entrenan para recuperar la vida, para tomar el lugar al que les ha sido arrebatado. Sin embargo, la fuerza solo

puede concebirse desde subversión del mal, el cuerpo debe interactuar con otras estructuras del poder para poder alcanzarlo. Se convierte en una herramienta política. Han de trabajar desde la miseria de sus cuerpos, desde el suelo para tambalear los cuerpos dominantes.

Hermida (*Academia de cine*, 8/12/2018) añade una referencia política-artística, la “conspiración internacional de las mujeres del infierno”. En Alemania existía este grupo que manifestaba a favor de sus derechos, como mujeres. Sentían su libertad coaccionada. En los momentos en los que la sociedad se ve convulsionada por las revoluciones culturales, como el Mayo de 68 o la primavera de Praga, aparecen grupos que se rebelan contra los sistemas que han perpetuado la violación de los derechos humanos. Manifestaban su descontento con las políticas sociales y la opresión hacia grupos minoritarios. Guadagnino nos traslada a uno de los momentos convulsivos de la Guerra fría: el grupo radical de la izquierda, “Der Baader Meinhof Komplex” (“Fracción del ejército rojo” en español), provoca el terror de Alemania Occidental, ocasionando numerosos incidentes. Su aparición no es baladí, ya que “estos grupos contraculturales —dice Hermida— estaban primordialmente liderados por mujeres. Especialmente por la periodista Ulrike Meinhof” (*Academia de cine*, 8/12/2018).

No solo las calles se van a convertir en el lugar de la revolución femenina, sino también los espacios artísticos donde se produce el giro performativo, donde el cuerpo es la materia creadora de la obra artística. Fischer-Lichte (2004, p. 24) relata el momento en que la artista Marina Abramovic en su performance *Lips of Thomas* hirió su cuerpo y lo sometió a ejercicios crueles, de tal forma que el público intervino en la acción para dejar de observar el sufrimiento que se estaba autoinfligiendo la artista. La violencia, que se eclosiona en la película, provoca que el espectador necesite las herramientas de las cuales protegerse. Las ruinas remiten a las sombras de ese pasado que apenas puede ser nombrado sin quebrarse. Aun así, los cuerpos de las bailarinas son atravesados por otros símbolos más fuertes, como la sangre o el sexo. Son transgredidos cuando son manifestados desde su realidad, por

ejemplo: cuando el cuerpo execra sus fluidos. Ya no existen barreras por las que el cuerpo es negado:

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento ha de sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. (Deleuze, 1987, p. 251)

Pero los cuerpos, que se rebelan, son castigados, esta vez desde su propia materialidad. Se transforman en carne desbordada por la propia fuerza de sus impulsos. El cuerpo ya no es un límite tampoco un continente definido, sino un margen abierto que se ramifica. Si en la película de Argento, las muertes se producían de forma inesperada, ilusionista, acercándose a un mundo *lyncheano*, en la de Guadagnino son explícitas, descarnando el pensamiento del espectador, hasta dejarlo desprotegido. La danza no solo es el camino hacia la muerte, sino también hacia el poder. El precio para alcanzarlo es la destrucción. Esto se materializa en una de las escenas más sobrecogedoras, la cual se divide en dos secuencias, en la que una bailarina subordina de forma involuntaria a la otra. Susie (Dakota Johnson) ejecuta una danza por la que controla a una de sus compañeras. Se ve sorprendida en el espejo, y es inmediatamente golpeada contra él. Los movimientos contundentes de Susie se transmiten al cuerpo de la otra joven, consiguiendo que sus miembros se retuercen, sus huesos crujen descolocados. Al finalizar Susie el ejercicio de ballet, el cuerpo de la joven queda hecho añicos. El cuerpo se ha enfrentado a su organización, a sus límites. El dolor es corpóreo, se manifiesta a través de los músculos desarticulados y los huesos sobresalidos a la carne. Poco a poco va a tomar conciencia del poder que se oculta en su interior.

En términos filosóficos, los cuerpos desbordados de sus límites remiten a uno de los conceptos por Deleuze y Guattari (1987), *el cuerpo sin órganos*, inspirado en la teoría del doble de Antonin Artaud (2005, p. 27). En ella dice que el actor ha de presentarse siempre como un espectro, un ser compuesto de intensidades. En concreto, Susie, se desvelará al final como un cuerpo indisciplinado, ya que se encargará de romper el cuerpo social, jerarquizado.

Ellas intentan unificar sus objetivos para crear un ejército contra la sociedad. Para Deleuze, el cuerpo no estaría conformado por un organismo, sino por órganos esparcidos. El cuerpo de Susie se presenta caótico, rizomático, agujereado ya que distribuye una violencia desmedida al intentar que el aquelarre moldee su cuerpo para el sacrificio. Según Bataille, el sacrificio es el rito por el cual el individuo recupera su inmanencia, su espíritu:

El sacrificio se hace con objetos que hubieran podido ser espíritus, como los animales, sustancias vegetales, pero que se han convertido en cosas y a las que hay de devolver a la inmanencia de la que provienen, a la esfera vaga de la intimidad perdida. (Bataille, 1998, p. 53)

Lo que desea Markos es seguir dominando sobre su estirpe, pero con otro cuerpo más joven, para ello la víctima ha de estar preparada y aceptar su destino. Se convierte así en un intento posible de *desterritorializar* no solo aquellos cuerpos que han sido signados por el falo-logocentrismo, sino también el mundo en que han pertenecido. De algún modo implícito, Susie quiere, además de recuperar el deseo silenciado por las instituciones heteropatriarcales, la significación de ser mujer, el lugar simbólico que siempre le ha pertenecido como mujer y madre.

3.3. La danza de la muerte contra el idealismo posmoderno

La danza en *Suspiria* de Guadagnino, sin duda, abarca muchas líneas de estudio. Su danza *embruja* remite a unas de las danzas más importantes en la antropología y literatura medieval, la danza de la muerte. En ella el cuerpo del individuo queda predestinado a la pólvora y al olvido. ¿Por qué encontramos similitud a la danza propuesta por Madame Blanch? Porque en ella los cuerpos se sacrifican, al igual que en la iconografía medieval, la danza actúa como una sentencia de muerte. La imaginería medieval se centraba en el cuerpo sufriente para que los creyentes obedecieran ante el castigo. La danza no solo significa el tránsito de una nueva etapa, aunque podemos apreciar un pequeño matiz, aproximado a la visión cristiana sobre la muerte, en el que el alma se descarga de todos los sufrimientos carnales, se separa del cuerpo para ascender, sino también es un espejismo, ya que el mundo que aguarda después de la muerte, es un mundo apocalíptico, sujeto de

terroríficas calamidades. Es el retorno *nitzscheano*, el encuentro de fuerzas antagónicas, la reencarnación de la tragedia.

Las bailarinas caen al vacío, a un callejón sin salida del que no pueden escapar. Sara las encuentra atrapadas en un ambiente monstruoso, aquejadas por un dolor inmortal. Los movimientos de las bailarinas son repetitivos, automatizados con los que preparan el renacimiento. Esto nos recuerda a las teorías que rompieron con el paradigma lingüístico y aristotélico, la biomecánica de Vselod Meyerhold o la supermarioneta de Edward Gordon Craig, ya que recurren a la figura del autómatas para que los actores creen en la puesta escénica movimientos que generen nuevos cuerpos poéticos y estéticos en un intento de enfrentarse no solo a la subordinación de la palabra manifestada en las tendencias teatrales decimonónicas, sino también a la postura del espectador cincelada para contemplar desde la butaca la obra sin crearle un atisbo de reflexión. Así sucede en *Suspiria*: los movimientos que ejecutan las bailarinas se alejan de la danza clásica para generar un cuerpo imposible de ser leído desde la semiótica tradicional.

Además, la danza invita a que el espectador también participe sin darse cuenta en el sacrificio. Esta desmesura corpórea provoca que las bailarinas pierdan la conciencia de sí mismas y se dejan llevar por sus instintos, de igual modo, el espectador también se deja llevar en esa telaraña de ilusionismo. Ni el salón de baile ni el lugar subterráneo donde acceden para invocar a la reina bruja, son adecuados para el sacrificio, solo el cuerpo que ha sido antes preparado y bendecido puede encarnarlo. Esto se aprecia, en la escena final, en la que se celebra el regreso de Helena Markos. Susie está preparada para su sacrificio. Con las manos sujetando los lados del camisón transparente y mirando hacia el frente, decide autoinmolarse. Madame Blanc intenta detenerla, pero es decapitada, por fuerza telepática, por Helena Markos. Pero lo que no espera es que ella sea la *Mater Suspiriorum* y reclame venganza. La *Mater Suspiriorum* es una de las brujas más antiguas. Ella fundó la compañía de brujas. En la película de Argento, no sabemos que es ella hasta la continuación de *Suspiria*, *Inferno* (Inferno, Darío Argento, 1981), a través de la existencia de un libro. En él relata la existencia de varias brujas, una de

ellas es la Mater *Suspirorum*, la bruja que asesinó Susie. Así que supone una lectura reivindicativa de este personaje en la película de Guadagnino. Ella es la madre-naturaleza, la que concibe tanto la vida como la muerte.

Durante el sacrificio, Susie abre su piel. En su interior no vemos un corazón, sino capas que simulan a un clítoris. Esta acción puede significar la reivindicación de lo que siempre ha sido negado: el placer del sexo femenino. Durante muchos siglos la sexualidad femenina era reducida a su funcionalidad reproductiva. Muchas mujeres desconocían lo que era el placer, ya que lo que único que les era permitido era el coito. Susie se sacrifica con el objetivo de encarnar su verdadero ser. Está dejando que la fuerza cobre su forma primigenia, apareciendo otro cuerpo más poderoso y destructor. Según Pedraza, lo monstruoso no se manifiesta en los lugares sombríos, ya que siempre ha subsistido en el cuerpo: «ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona el alma negándose a continuar vivo indefinidamente» (Pedraza, 2006). Aquí la monstruosidad no yace detrás de las paredes y ventanas, sino en la propia anatomía del ser humano.

Los cuerpos no se eximen del peligro, son expuestos a sus propias atrocidades, se enfrentan a su construcción mental, basado en el imaginario social, llevados al origen de sus deseos más profundos, a la destrucción. Se dejan caer en una espiral de violencia. Han traspasado la línea de lo irracional. El horror no puede ser interpretado desde la racionalidad del lenguaje, tampoco desde la visión contemplativa y lejana del espectador, sino que él debe adentrarse en el abismo como testigo para poder reconocerlo.

Es entonces, cuando el psicoanálisis toma territorio en esta película, aunque no tan extendido como la danza. El personaje el doctor Josef Klemperer (Tilda Swinton) trata de ayudar a una de las bailarinas, Patricia, como hemos dicho al principio, escapa del aquelarre de brujas, ya que era la elegida en un principio para el sacrificio. Ella se siente invadida por un ser extraño que la vigila y la atormenta. Él intentará descubrir y nombrar los huecos por los que se origina la fuerza extraña en la academia, después de que esta desaparezca de forma extraña. Sin embargo, el psicoanálisis no es sino un pretexto para

desentrañar y comprender la significación del cuerpo femenino. El cuerpo femenino ha sido objeto de estudio del psicoanálisis. Ha sido considerado desde la mirada clínica, histérico y disfuncional. Sin embargo, el discurso corpóreo se construye a través del deseo. De algún modo, el psicoanálisis ha dejado huella en el pensamiento occidental. Heredera de la semiótica psicoanalítica, Julia Kristeva (1980), elabora un estudio sobre el cuerpo abyecto, aquel que el yo vomita, que le asquea. Los cuerpos, además de rizomáticos, son abyectos, monstruosos, que desestabilizan cualquier normal que se les impongan.

4. Conclusiones

En definitiva, la danza se muestra en *Suspiria* de Luca Guadagnino, como un relato disfuncional del relato cinematográfico, cuyas estructuras se quiebran, no se mantienen en pie ante la violencia que se crea por el movimiento liberador del cuerpo. Y es que lo que se desvela son las ruinas de un sistema de signos débil. El cuerpo desmembrado, deformado, no es sino una representación hiperbólica de lo que condena el imaginario social o de lo que se oculta bajo la superficie de la ética. Lo extraño surge en el momento en que el cuerpo se libera de sus ataduras. El cuerpo ya no es una cárcel platónica, sino el renacimiento de una nueva *episteme* que surge en el siglo XX (Grandes Rosales y Sánchez Trigueros, 1997) y cobra fuerza no solo para quedarse en los espacios donde han sido silenciados, sino también en los lugares más recónditos de la mente humana que el individuo no llega a alcanzar. A lo largo de este trabajo nos hemos dado cuenta de que la danza para que pueda expresar su propia realidad, necesita libertad, necesita romper la disciplina que ha sometido al cuerpo a directrices rígidas y moralistas. Todavía queda camino para que el cuerpo femenino pueda sentirse del todo libre si aún persiste el pensamiento dominante del patriarcado. Sin duda, la película de Guadagnino no solo rompe con todos los moldes, sino también con una historia que siempre ha sido dominada por la totalidad de la represión y por la barbarie

Referencias bibliográficas

- Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Artaud, A. (2005). *Le théâtre et son double*. París: Gallimard Éditions, 1943.
- Bataille, G. (1998). *Théorie de la religion*. París: Gallimard Éditions, 1973.
- Ciruela Bernal, v. (2014). Danza y cinematografía a través de la obra de Wim Vandekeybus y su película *Blush*. *Revista Danzaratte: Revista de Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 8, pp. 26-40.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la méduse*. París: Éditions Galilée, 1968.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1987). *Mille plateaux*. París: Éditions de la minuit.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. J. A. Sánchez (ed.). Madrid: Akal.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, M. (2003). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard Éditions, 1975.
- García, Y. (8 de diciembre de 2018). Las brujas contra el mal de los hombres. *Academia de cine*. Recuperado de <https://www.academiadecine.com/2018/12/05/suspiria-las-brujas-contra-el-mal-de-los-hombres/>
- Gódinez, G. L. (2014). *Cuerpos escénicos y literarios. Pina Bausch*. Tesis Doctoral, Universidad de Islas Canarias.
- Grandes Rosales, A. & Sánchez Trigueros, A. (1997). *La noche esteticista de Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá.
- Guadagnino, L. (2018). *Suspiria*. Italia. First sun Frenesy, Film Company.
- Hermida, S. (8 de diciembre de 2018). Las brujas contra el mal de los hombres. *Academia de cine*. Recuperado de <https://www.academiadecine.com/2018/12/05/suspiria-las-brujas-contra-el-mal-de-los-hombres/>
- Kristeva, J. (1980). *De l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Gallimard Éditions.
- Martínez, C. (2011). Danzas superpuestas. Chantal Akerman y Maya Deren en torno en a *Toute a nuit*. *Telonde fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14, pp. 210-221.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Oliva, C. & Torre Monreal, F. (2012). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Pedraza, P. (2006). Tetralogía y la nueva carne. En *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Antonio José Navarro, (ed.). Madrid: Valdemar.
- Romero Acosta, M. (2009). Pina Bausch y Edward Hooper: expresionismo y realismo. *Revista Danzaratte: Revista de Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 6, pp. 56-62.
- San Vicente, M. (4 de mayo de 2015). Metamorfosis y danza en Maya Deren. *La grieta*. Recuperado de: <http://lagrietaonline.com/metamorfosis-y-danza-en-maya-deren/>
- Sánchez, J. A. y Naverán, I. (2008). *Cairon 11 Revista de estudios de danza. Cuerpo y cinematografía*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Sánchez Montes, M. J. (2005). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid, Biblioteca nueva.
- Schinca, M. (2009). El cuerpo en escena: un acercamiento al trabajo de Pina Bausch. En *Cuerpos en escena*, Sol Garre e Itziar Pascual, (eds.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Vázquez Rocca, A. (2006). Pina Bausch. Danza abstracta y psicodrama analítico. *Revista de arte*. Santiago de Chile, 80, pp. 1-11.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de lada danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.