

PERVIVENCIAS DEL MITO DEL VAMPIRO ENAMORADO.  
LA RESISTENCIA FEMINISTA EN *A GIRL WALKS HOME  
ALONE AT NIGHT*

ÁLVARO MARTÍN SANZ  
Universidad Carlos III de Madrid  
alvaro.martin.sanz@uva.es

Recibido: 02-02-2022  
Aceptado: 01-05-2023



RESUMEN

*A Girl Walks Home Alone at Night* es el título de la primera película dirigida por la británica/iraní Ana Lily Amirpour. El film se ambienta en la ciudad ficticia de Bad City, un enclave que mezcla características persas con occidentales y en el que aparece una misteriosa mujer vampiro como irrupción de lo fantástico. El presente artículo realiza un análisis textual del film de cara a estudiar cómo la cineasta subvierte la tradición vampírica al plantear una figura monstruosa de corte existencialista que utiliza sus poderes con una clara connotación política feminista y que subvierte el mito para, lejos de ser seductora, terminar siendo seducida por el hombre.

PALABRAS CLAVE: Ana Lily Amirpour; análisis fílmico; vampiro; Irán; posmodernidad.

SURVIVAL OF THE MYTH OF THE VAMPIRE IN LOVE. FEMINIST RESISTANCE  
IN *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT*

ABSTRACT

*A Girl Walks Home Alone at Night* is the title of the first motion picture directed by British/Iranian Ana Lily Amirpour. The film is set in the fictional town of Bad City, a place that blends Persian and Western features, presenting a mysterious vampire woman as an irruption of the fantastic. This article carries out a textual analysis of the film in or-

der to study how the filmmaker subverts the vampire tradition by posing a monstrous figure of existentialist cut whose powers are used with a clear feminist political connotation. This figure subverts as well the myth so that, far from being seductive, she ends up being seduced by the man.

KEYWORDS: Ana Lily Amirpour; film analysis; vampire; Iran; post-modernity.



## INTRODUCCIÓN

In fact, it is difficult to pin the vampire down to one original place and moment —and it is equally difficult to avoid surrendering to the cliché... that it is as ‘ancient’ as the human race itself. (Gelder, 1994: 24)

Tal y como puede extraerse de la cita inicial proveniente de la obra *Reading the Vampire* de Ken Gelder, desde tiempos inmemoriales el mito del vampiro aparece constantemente relacionado con la antítesis del hombre, remitiendo de forma directa al miedo a los muertos y a su resurrección al basarse en la idea de que los muertos mantienen una vida propia después de la muerte por el hecho de permanecer en sus tumbas (Petoia, 1995). La criatura vampírica es asociada desde sus orígenes, por lo tanto, a una cierta idea de «malignidad, de perversidad y de dominio de su víctima» (Agustí Aparisi, 2016: 180), siendo posible rastrear sus orígenes hasta culturas como la griega. En ella, el término *vrykolakas* hacía referencia a aquellos seres que salían de su tumba para recuperar los espacios en los que habían vivido, mientras que las *lamias* eran una especie de seres a medio camino entre la mujer y el vampiro que vivían en los cementerios y se alimentaban de cadáveres enterrados recientemente (Aracil, 2009: 26-28). Esta génesis clásica puede ser ampliada con la *strinx* de la Antigua Roma, criatura similar a un pájaro vampiro que suponía la reencarnación de determinadas personas (Indurain y Urbiola, 2000).

Con arreglo al desarrollo de estas primeras figuras prevampíricas, y siguiendo a Sánchez-Verdejo (2011: 55), es posible distinguir tres momentos en la constitución del mito del vampiro: una etapa preliteraria basada en las tradiciones orales y posteriores tratados medievales sobre distintas figuras

monstruosas; una etapa literaria, que tiene su apogeo con la literatura gótica del siglo XIX; y finalmente una etapa postliteraria protagonizada por la difusión a gran escala de los monstruos gracias a medios como el cine o la televisión. Así pues, es en la literatura gótica en la que, partiendo de las construcciones previas, se constituye el monstruo que será difundido masivamente por los nuevos medios de comunicación. En este sentido, frente a distintas construcciones de personajes malditos de connotaciones rurales y populares (Barber, 1988: 67), en 1819 el escritor y poeta John Polidori elabora en *The Vampyre* la esencia literaria del vampiro, creando una figura intrigante y aristocrática que desde ese momento funcionará como arquetipo (Sánchez-Verdejo, 2011: 61). Tal y como afirma Senf (1988: 25): «Nonetheless, Lord Ruthven, the first literal vampire in English fiction is a model for the vampire in English fiction. A new kind of literary figure, Ruthven's distinctive character comes from at least three sources: folklore, scientific discussions of primitive belief, and popular literature».

Así, el vampiro puede interpretarse como una criatura que contiene todo lo que anhela el hombre, «asociándose con el principio del placer, la noche, el desorden, la liberación del Ello (nuestras pulsiones naturales)» (Roas, 2019: 30). Banderier (2008: 33) sintetiza esta figura como una síntesis de dos tradiciones: por un lado, un individuo que vuelve de entre los muertos para atormentar a los vivos, siguiendo las crónicas del siglo XVIII; y, por el otro, del príncipe rumano Vlad III (o Vlad el Empalador), cuyo nombre se asocia de forma inevitable a la leyenda de Drácula, personaje que «ha contribuido a homogeneizar la diversidad vampirística en la cultura popular» (Gubern, 2003: 323). Así, Drácula se convierte en el «culmen del no-muerto» (Martínez Lucena, 2010: 57), siendo asociado a todo un conjunto de pervivencias y rasgos como tener el rostro pálido, beber sangre, dormir en un ataúd, ser asesinado con una estaca clavada en el corazón, y con un contrapunto femenino en la figura de la vampira. Para Agustí Aparisi (2019: 408-409), el antecedente de esta se encuentra en la figura de Lilith la hebrea, al reunir muchas de las principales características de la vampiresa literaria: «destruictiva, seductora y bella». En este sentido, existe una clara diferenciación según el género de la criatura que es sostenida por autores como Olivares Merino (2000: 202) o James Twitchell (1985: 40), mientras que el vampiro masculino guarda una cierta asociación con el lobo (su agilidad, su acecho predador, su supremacía y su vigorosidad), el vampiro femenino puede ser asociado con las características sibilinas de la serpiente. Así, el conjunto narrativo acerca del vampiro se centra en la dominación, mientras que el de la vampira en la seducción (Twitchell,

1981: 39). Es decir, las representaciones de ambos estereotipos muestran que «las distintas formas en la ficción están basadas en una valoración negativa de esa diferencia sexual y en una división binaria de la sexualidad» (Lucendo Lacal, 2008: 235).

El escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu publica en 1871 su novela *Carmilla*, que recoge la tradición del vampirismo femenino como metáfora de la mujer fatal (Pérez Gañán, 2014: 18). Desde ese momento, se irá consolidando un estereotipo en el que las vampiras representan «la más pura fatalidad y anuncian la inminencia de la muerte» (Sánchez-Verdejo, 2011: 707). La plasmación de sus rasgos sexuales y su poder de seducción definirá a la mujer vampira como una «tentación desnuda, perdición para el género humano y vorágine de pasión amorosa» (Olivares Merino, 2001: 231). El arquetipo de vampira se opone por lo tanto frontalmente a la idea cristiana de mujer pura y moral (Eetessam Párraga, 2014: 87). Cabe además señalar que los rasgos de monstruosa alteridad confieren al personaje un aura de peligro añadido. Y es que, «la peculiaridad de la vampira no reside en la exclusividad de la seducción, sino en la persistencia de este tema en su iconografía como chupasangre» (Lucendo Lacal, 2008: 252).

Yendo más allá, y en función de su potencial sexual, que le otorga la capacidad de poder someter a cualquier hombre, es posible concebir a la mujer vampira como una criatura que controvierte el ordenamiento heteropatriarcal en la sociedad. Para Barbara Creed (1993: 110): «driven by her lust of blood, she does not respect the dictates of the laws which set down the rules of proper sexual conduct. Like the male, the female vampire also represents abjection because she crosses the boundary between the living and the dead, the human and the animal».

La poesía decimonónica expresa bien esta torsión femenina del mito a través de distintos poemas que plasman la demonización de la mujer libre y seductora como una vampira dispuesta a cosechar sin reparos el mayor número posible de víctimas, valgan como ejemplos Baudelaire («La metamorfosis del vampiro») o Keats («Lamia») (Eetessam Párraga, 2014: 91). La seducción de la criatura maldita es peligrosa porque entrafia la muerte, no obstante, las cualidades monstruosas son solo una característica del misterioso poder femenino. En este sentido, la literatura gótica contiene también el germen del arquetipo de la *femme fatale*, al reducir la personalidad femenina a la dicotomía de santa y prostituta (Allen, 1983). De esta manera, la *femme fatale* supone el apogeo máximo de la «reelaboración de las fuentes clásicas en un estereotipo sexista» (Lucendo Lacal, 2008: 247). Constructo que, con la expansión del

cine, posibilita un salto cualitativo y cuantitativo de la representación vampírica (Lucendo Lacal, 2020: 222), desarrollándose en los primeros compases del siglo xx bajo la figura de la *vamp*, la cual no es una criatura sobrenatural, sino una «mujer sofisticada, (...) una seductora imparable» (García, 2006: 180), tal y como se refleja en films como *A Fool There Was* (1915), de Frank Powell, o *Les Vampires* (1915), de Louis Feuillade.

Es tan solo unos años más tarde cuando el séptimo arte retrata la figura del vampiro como criatura sobrenatural con uno de los primeros clásicos del cine germano, *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau. Basado en el *Drácula* de Bram Stoker, la película reconstruye en clave expresionista el mito del vampiro como criatura terrorífica y enigmática. Estas representaciones consolidan la figura posmoderna de la monstruosidad vampírica que se aleja del aspecto religioso que tradicionalmente se había vinculado con el vampiro (Roas, 2012: 444). El semblante seductor de la criatura llegaría años más tarde con el *Drácula* de Tod Browning (1931), uno de los primeros films sonoros de terror que fijaba a Béla Lugosi como un fascinante personaje en un film con un claro componente romántico cargado de misteriosa sexualidad (Melton, 1994: 190-191). Tan solo un año después, Dreyer plantearía la primera vampiresa del cine en *Vampyr* (1932), una obra con tintes oníricos que remite a los cuentos de brujas. Posteriormente, en 1938 surge la primera vampiresa de Hollywood en una película que funcionaba como secuela de la dirigida por Browning, *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, 1938). Este film, producido por David O. Selznick, añadía el componente femenino a la historia de terror dentro del marco de una gran producción destinada al consumo mayoritario. Más allá de ello, tal y como indica Sánchez-Verdejo (2011: 1185-1187), las historias de vampiras tendrán una presencia minoritaria y casi anecdótica hasta el año 70, en el que la productora Hammer estrena *The Vampire Lovers* (1970, Roy Ward Baker), la primera parte de una trilogía que añade la exhibición del cuerpo femenino como reclamo. Es a partir de estos años cuando se genera un proceso de «naturalización» de la figura vampírica que la «humaniza»: aparecen vampiros con voz propia y otros que reniegan de su condición y buscan enfrentarse a ella (Roas, 2019: 38).

Así, con posterioridad se produce toda una serie de películas de dudosa calidad cinematográfica como *Countess Dracula* (1971), *Daughters of Darkness* (1971), *The Legendary Curse of Lemora* (1973), *Lady Dracula* (1977), o *Nocturna, Granddaughter of Dracula* (1979) entre otras. Ya en los ochenta Tony Scott (1983) estrena la obra de culto *The Hunger* (1983) con Catherine Deneuve como la vampira egipcia Miriam Blaylock en una historia situada en Manhattan que

entremezcla sexo y asesinato. En línea con ello, la oscarizada Kathryn Bigelow trata de reinstaurar el mito de la mujer vampiro en un contexto actual y nada gótico en *Near Dark* (1987). Más adelante, surgen distintas vampiresas en propuestas de cineastas provenientes de diversos rincones del planeta: *Innocent blood* (1992), *Nadja* (1994), *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, 1996), *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, 2008), *Somos la noche* (*Wir sind die Nacht*, 2010) o *Byzantium* (2012) son algunas de las obras más célebres antes de llegar a la que aquí nos ocupa, *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014).

#### ÉRASE UN VAMPIRO EN EL NUEVO IRÁN

*A Girl Walks Home Alone at Night* sitúa la acción en la ciudad ficticia iraní de Bad City, una urbe que, lejos de reflejar la idiosincrasia cultural del país persa se muestra como un barrio residencial californiano —en consonancia con su lugar de filmación—. De esta forma, el planteamiento geográfico ya muestra una contradicción que trata de fusionar ambas realidades en la creación de un compuesto nuevo que mezcla la violenta contemporaneidad estadounidense con personajes marcadamente iraníes. Este hecho posibilita que la obra, dirigida por la británica de origen persa Ana Lily Amirpour, pueda ser considerada como ejemplo de relato de la diáspora (Edwards, 2017: 18) o como una crítica contra el colonialismo histórico que mantiene como telón de fondo la inestabilidad política de Oriente Medio (Anyiwo, 2016: 181). Este marco en el que sucede la historia no es puesto en duda, permitiendo así la transgresión que provoca la irrupción de lo fantástico con la figura vampírica. Y es que, «lo fantástico presupone, por tanto, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es» (Rosalba Campra, 2001: 154).

La película, que ha sido definida por su atmósfera narrativa como un *spaghetti western* (Abdi y Calafell, 2017: 358), narra la historia de distintos personajes marcados por la decadencia a través de un argumento que se va desvelando como una película coral marcada por el protagonismo de la presencia vampírica. Así pues, Arash, un precario trabajador, vive cuidando de su padre, Hossein, adicto desde hace años a la heroína. Ambos sufren las constantes amenazas del traficante Saeed, quien también es el proxeneta de Atti, una joven atormentada que se ve obligada a ejercer la prostitución para salir adelante. La existencia de todos estos personajes viene marcada por la anónima mujer vampiro a la que hace referencia el título. Tal y como expone Roas (2011:

35), lo fantástico busca desestabilizar los límites que dan seguridad a la vez que «cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos». En este sentido, la presencia vampírica subvierte el orden normal de la ciudad en tanto que presencia que va apareciendo y desvaneciéndose.

En consonancia con las primeras películas de terror de la Hammer, *A Girl Walks Home Alone at Night* presenta una fotografía en blanco y negro que realza los claroscuros de los escenarios. En este sentido, cabe destacar que casi todas las escenas del film tienen lugar de noche, empleándose distintos tipos de iluminación que, lejos de aportar luz y brillo al conjunto del plano, se encargan de potenciar las sombras en las distintas imágenes. Es esta decisión artística, unida al predominio de escenas en calles desiertas y suburbios, la que acerca la estética de la película a clásicos de los años ochenta como *Rumble Fish* (1983) de Francis Ford Coppola o a las primeras obras de Jim Jarmusch. Este planteamiento oscurantista también resulta primordial para generar una atmósfera de terror desde la que plantear la irrupción vampírica. En este sentido, cabe relacionar este clima de oscuridad con el que mostraba en sus orígenes el cine expresionista alemán o con el que desarrolla posteriormente Jacques Tourneur en muchas de sus películas. La violenta amenaza que representa la vampira de Amirpour, al igual que la de la mujer pantera de *Cat People* (1942), supone un peligro oculto que acecha en las sombras a aquellos individuos que se encuentran sin compañía.

Dentro de la caracterización iraní, la vampira queda definida por su empleo del chador, el cual cubre su cuerpo por completo y oculta su naturaleza monstruosa. La negra prenda, que define la silueta del personaje, supone por lo tanto una traslación directa de la tradicional capa negra portada por Drácula. Más allá de esto, su presencia es retratada por una mezcla de referencias pop, como desplazarse en patinete, vivir en una casa decorada con distintos afiches musicales o maquillarse la cara. Estos rasgos diluyen la violencia y peligrosidad que habitualmente se asocia a estas criaturas y, a la vez, la acercan a los vampiros reflejados por Jarmusch en *Only Lovers Left Alive*. La chica es «achingly cool, sympathetic, and monstrous» (Anyiwo, 2020: 98). Es decir, a pesar de que el planteamiento estético de presentación de su figura, siempre irrumpiendo desde la oscuridad, apareciendo desde las sombras, nos remita a una suerte de amenaza desconocida, planos más cerrados la presentan como una joven normal e inofensiva que sin embargo no pierde una característica enigmática relacionada con su silencio. Y es que, lejos de los estereotipos de vampiras seductoras que empleaban cuidadosamente el lenguaje para enga-

tusar a sus víctimas, como la Carmilla de Le Fanu (Sánchez-Verdejo, 2011: 214), la vampira de Ana Lily Amirpour apenas habla a lo largo del film. Se mantiene como una criatura distante, silenciosa y observadora que no expresa sus pensamientos más que con la toma de una serie de decisiones que tienen lugar en la pantalla.

Debido a este mutismo es posible emparentar a la protagonista de la película con otras dos vampiras representadas en el cine contemporáneo: por un lado, con Nadja (del film homónimo), con la que comparte una cierta languidez y pesadumbre en torno a la propia existencia, y por el otro con Eli, la niña de *Déjame entrar* (2008), quien también muestra hacia su amigo masculino un cariño especial que se sobrepone a la condición vampírica sin apenas exteriorizar sus pensamientos. Esta caracterización se opone a la de la vampira representada por Catherine Deneuve en *The Hunger* (1983), personaje que no solo resulta totalmente planificador en su estrategia de encontrar nuevas víctimas, sino que también busca llamar la atención de estas con distintos atuendos elegantes, reflejando además una capacidad de expresión oral que dista de cualquier muestra de timidez.

En este sentido, la seducción de la vampira de *A Girl Walks Home Alone at Night* tiene lugar a través de un acercamiento que en absoluto es verbal. La edición se encarga de mostrar primeros planos de los ojos pintados de la joven de cara a reflejar la mirada que cautiva a sus víctimas. Para Baudrillard esta seducción primigenia, es sin duda la «más inmediata, la más pura. La que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo» (1981: 75). Esta característica posibilita, además, que el constructo de la obra sea más cinematográfico (al estar basado en cómo la edición alterna sus imágenes) que literario, pues las palabras y discursos son sustituidos por distintos encuadres que muestran las aproximaciones de la vampira al resto de individuos. Los planos se ordenan como un sistema de símbolos y de signos mediante el montaje (Mitry, 1978: 53), creándose un lenguaje distinto del verbal basado en las imágenes (Aumont et al., 1996: 176). Los distintos significados que proporciona cada plano son sometidos al principio del montaje (Sánchez-Biosca, 1991: 177) a fin de establecer la continuación del relato y la creación de distintos sentimientos y emociones en el espectador. En el caso de *A Girl Walks Home Alone at Night*, la edición alterna planos generales, de contextualización de la acción, con otros cerrados sobre la protagonista, que unidos a la influencia de las sombras de la película (destaquemos la fotografía en blanco y negro), provocan una atmósfera misteriosa y seductora. Así pues, lejos de exhibir una sensualidad

exuberante, en consonancia con el ocultamiento del chador, la vampira se acerca tímidamente a sus víctimas, siendo estas las que normalmente toman la iniciativa de acercamiento sexual de corte dominador (conforme a lo señalado en el siguiente apartado).

Más allá de esta tímida reinterpretación del mito de la vampira, la representación de esta figura está, además, teñida de un cierto componente existencialista que humaniza la figura del monstruo a la vez que la convierte en vulnerable. Lejos de sentirse poderosa con cada nueva víctima, la joven parece perderse cada vez más en digresiones sobre su propia personalidad. Así, después de acabar con Saeed, la edición nos ofrece una breve escena en la que la vampira se encuentra pensativa tomando un baño. Esto se muestra en un plano fijo que, a pesar de la desnudez de la joven, huye de cualquier tipo de tratamiento erótico que tradicionalmente pudiera asociarse a la figura de la vampira (Lucendo Lacal, 2008: 255). Más allá de esto, lejos de reflejar serenidad, su expresión facial parece querer mostrar un cierto vacío existencial (Fig. 1). Así, una escena como esta humaniza a la vampira en el sentido en que «accedemos a la interioridad del monstruo, a su intimidad. Pero eso no elimina su condición fantástica y terrorífica, porque sigue siendo un ser imposible» (Roas, 2012: 449). La narración vuelve sobre esta idea más adelante, cuando, en una conversación con Atti, esta le interroga sobre su identidad:

- ¿Eres una ladrona?
- No.
- ¿Entonces qué eres?

Simple formulación que la vampira no sabe contestar, permaneciendo por el contrario en un silencio angustiante. Acto seguido, como respondiendo a esta pregunta sobre la identidad, una imagen nos muestra a la vampira moviéndose con su patinete, solo que sin la destreza mostrada en anteriores ocasiones. Lentamente, y apoyada sobre la pared, va deslizándose por una acera como si fuera un fantasma negro, gracias a la caracterización del chador. De esta forma, la monstruosidad vampírica parece difuminarse ante un cierto existencialismo en el vacío de una tímida existencia sepulcral. En la sociedad posmoderna, la emancipación queda definida por la desorientación, señala Vattimo (1989: 84). Además, esta caracterización puede remitir a la ficción gótica femenina con «the idea of woman as ‘dead’ or ‘buried (alive)’ within male power structures which render her ‘ghostly’» (Wallace, 2009: 26). A pesar de

ello, la identidad vampírica es corroborada en el siguiente plano como necesidad vital: la joven se acerca a un desvalido vagabundo y se arroja sobre su cuello sin contemplaciones.



Fig. 1. Fotograma de *A Girl Walks Home Alone at Night*

Este asalto puede justificarse como la necesidad de alimento después de una crisis existencial, mientras que los dos otros ataques que tienen lugar en la película, tratados en el próximo apartado, más bien se relacionan con una enunciación de justicia y reparación que mantiene en todo caso una ética personal sobre cada asesinato. La vampira no mata hombres inocentes, sino que busca víctimas culpables. En este caso, su retrato queda enmarcado por una suerte de sensibilidad y distancia hacia todo tipo de individuos con los que se relaciona a lo largo del metraje.

La vampira de *A Girl Walks Home Alone at Night* no está en absoluto relacionada con las cualidades tradicionales de este tipo de figuras, según Eetesam Párraga (2014: 86) «cruels, asesinas, malvadas». La vuelta del estereotipo que construye Ana Lily Amirpour se ejemplifica en la escena nocturna en la que Arash le regala unos pendientes a la vampira. Ella no tiene agujeros en las orejas, por lo que le da al chico un alfiler para que la perfora. Este ejecuta sus deseos y la vampira responde instintivamente a la agresión sacando los colmillos. Sin embargo, lejos de reaccionar violentamente, le ofrece la otra oreja para que complete la operación. Ya con ambos pendientes colocados, él se inclina para besarla en una de las escenas de mayor intimidad del film. No

obstante, la vampira se separa, considerándose como impropia para el joven. Buscando salvaguardar su identidad, así como dejarle a salvo, abandona la escena sin aceptar el beso.

La escena es interesante debido al juego de roles de género que contiene y al conflicto entre la humanidad y la monstruosidad que representa. La vampira no tiene pendientes —símbolo tradicional del género femenino—, por lo que, de cara a aceptar el regalo, debe perforarse las orejas, acción que delega en el hombre como sujeto marcador de la condición femenina de la joven. La vampira, más poderosa que el hombre por el que se siente atraída, decide ponerse al nivel de este, solicita su ayuda y provoca con ello una dolorosa intimidad física basada en la confianza. Al igual que en buena parte del cine contemporáneo sobre vampiros, esta secuencia humaniza la figura de la vampira en el sentido en el que ella «is no longer a monster dramatising the fear of the Other, but has been rendered sympathetic, knowable, a figure of empathy» (Williamson, 2014: 58).

De esta forma, lejos de presentar una figura arquetípica basada en la fortaleza personal, la vampira se desvela públicamente como vulnerable, condenándose a la soledad debido a un pasado oscuro que no puede sustituirse —«no sabes las cosas que he hecho»—. La joven no acecha a la figura masculina, sino que huye de esta mostrando signos de un enamoramiento que considera imposible: alejarse del hombre significa protegerle. Así pues, si bien la película mantiene vivo el subtexto romántico de otros films de vampiros como los de Browning o Coppola, Amirpour reescribe esta relación desde la clave de la ternura y la responsabilidad afectiva, eliminando las diferencias de poder (ambos dos están al mismo nivel) y la iniciativa sexual por parte de la criatura. Al contrario que en los citados relatos, la vampira no busca ser seductora, siendo precisamente esta cualidad la que atrae a Arash, quien —siguiendo a una personalidad callada y silenciosa— toma a lo largo de la narración la iniciativa de aproximarse a la joven, que acaba enamorándose de él.

Para Lindgren (2012: 47) este tipo de comportamiento se relaciona con el arquetipo de vampiro como «rebelde romántico» que, consciente de su diferencia, busca permanecer al margen de la sociedad al no poder asimilarse completamente a esta, hecho que puede provocar una crisis de identidad típicamente posmoderna y una falta de aceptación propia (Maestre Brotons, 2016: 115). En el fondo, *Bad City* es una mezcla de elementos occidentales y orientales que no termina de tener una identidad propia más allá de la constante suplantación de símbolos. Así, en esta sociedad se instaura un posmodernismo

caracterizado por lo que señala Larraín en la siguiente cita: «el sujeto está construido en el conflicto interno, existe una incoherencia radical de su identidad y no puede, por tanto, imaginar o diseñar estrategias para producir un futuro diferente» (1996: 55-56). La vampira está atrapada en una condición que la oprime pero que, a la vez, le permite poder romper las dinámicas de poder heterosexual.

#### LO VAMPÍRICO COMO RESISTENCIA FEMINISTA

Frente a las representaciones vampíricas masculinas señaladas anteriormente, sobre la protagonista sin nombre de *A Girl Walks Home Alone at Night* Abdi y Calafell señalan (2017: 366) que «the female vampire does not possess the (white) patriarchal power that vampires such as Dracula do. Thus, her relationality and Otherness as not only a monster, but as a woman within a patriarchal world». Sin embargo, cabe matizar que este hecho no implica que esté desempoderada, ni como mujer, ni como vampira. Y es que, si bien la estructura patriarcal se refleja en la película a través de toda una serie de hombres agresivos que ostentan algún tipo de poder sobre las mujeres, la vampira se resignifica como promotora de un nuevo orden social. Al igual que superhéroes como Batman, antiheroicos vigilantes que tratan de lograr un mundo más justo (Comerford, 2015: 186), la vampira hace uso de sus poderes para tratar de acabar con abusos heteropatriarcales sobre las mujeres. Lejos de la lectura realizada por Goodwin (2021: 144) de que la película no contiene una crítica a los roles de género como constructos sociales opresivos, trataré de argumentar lo contrario, puesto que la vampira representada por Amirpour cumple los tres rasgos cuya recurrencia Roas (2020: 7) apunta como el uso feminista de lo fantástico: una cosmología de interrogantes relacionados con la experiencia femenina, voces narrativas femeninas y la presencia de mujeres como agentes de la acción. Se trata de tres características que en la película tratan de subvertir la tradicional sumisión femenina, así como las formas tradicionales de representación de la mujer.

Así, en una de las primeras escenas de la película, después de ver como Saeed trata a Atti, la vampira decide tenderle una trampa seduciéndolo (pintándose para ello los labios de rojo y la raya de los ojos). La escena clave tiene lugar en la casa de Atti, un interior que no parece casual, al ser lo doméstico el dominio preferido para la representación de los conflictos de

género en lo que se ha definido como lo fantástico femenino (García, 2020: 4). Así pues, el proxeneta trata de cortejar a la vampira bailando a pecho descubierto frente a ella como muestra de su virilidad, «concepto eminentemente relacional, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad» (Bordieu, 2013: 71). La joven no obstante permanece quieta observando todos los movimientos de Saeed, quien tiene la palabra *sexo* tatuada en el cuello. Es este quien decide ir un paso más allá y comienza a tocarle la cara, metiendo finalmente un dedo en la boca de la joven con una clara connotación de sexo oral (Fig. 2). El hombre se posiciona, de este modo, como un sujeto activo portador de la mirada que puede acechar a la mujer (sujeto pasivo que es observado) (Mulvey, 2001: 370) y emplearla como quiera. En consonancia con esto, la cámara parece tomar en algunas escenas como la presente un punto de vista que busca la cosificación sexual de la mujer (Goodwin, 2021: 142).

No obstante, las expectativas se rompen justo en el preciso momento en el que la vampira desvela su naturaleza, arrancando el dedo a Saeed y acabando con su vida instantes después. Es este instante, en el que el espectador es también consciente de la verdadera condición de la joven, cuando surge la transgresión en un relato «que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador» (Roas, 2011: 36). Debido a la falta de contexto en lo que concierne al ataque, pues una escena en principio sexual deviene rápidamente en violencia sin control, la vampira descubre su naturaleza, la cual, de acuerdo Gloria Alpini, podría reconocerse como propia de lo fantástico femenino:

an old-fashioned system of binary oppositions: male/female, intellect/instinct, rational/irrational, Homo sapiens/Mother-Nature. Along this line, rather than woman as an 'active' subject, we have woman as an 'irrational' subject. It might prove unhelpful to regard the irrational as the exclusive, 'female' aspect of the Fantastic. This would involve the risk of perpetuating the male habit of reducing the feminine to the expression of the irrational/Eros as opposed to the masculine/rational/Logos. (2009: 61)

Sin embargo, ya desde este primer descubrimiento, el ataque puede interpretarse además como un acto político con capacidad de resignificación como «postfeminista gótico» en el sentido en el que «reinterprets the female body as an emblem of agency and empowerment» (Genz, 2006: 74). Así, la escena, que puede ser en principio un buen ejemplo de cómo el apetito monstruoso se funde con las emociones sexuales (Schubart, 2013: 50), recrea final-

mente un crimen que trata de eliminar una de las encarnaciones del mal contra las mujeres que dominan Bad City.



Fig. 2. Fotograma de *A Girl Walks Home Alone at Night*

El carácter restitutorio de este acto violento se complementa con el robo que la vampira hace de los bienes del proxeneta, cadenas y colgantes de oro que le ofrece posteriormente a Atti como medio de resarcirla y posibilitar un cambio de vida. La vampira cuida de Atti por ser una mujer indefensa en un mundo dominado por los hombres, a los que tiene que vender su cuerpo para poder subsistir. La vampira rompe una vez más su estereotipo monstruoso al reflejar ternura y empatía por otra joven en una conversación en casa de esta última. No tiene las soluciones definitivas, pero sabe identificar el malestar y ello la lleva a preocuparse:

—¿Qué has visto en todo este tiempo vigilándome?

—Estás triste. No recuerdas lo que quieres. No recuerdas querer. Hace mucho que pasó y nada ha cambiado.

Desde el punto de vista del tratamiento de la figura de la vampira, la escena es importante debido a que sirve para consolidar la humanidad del personaje. Sin embargo, la monstruosidad vuelve a elaborarse más adelante. Hossein, el padre de Arash, contrata los servicios de Atti, y la amordaza a una cama junto a él inyectándole heroína. Como un ángel guardián, la

vampira irrumpe entonces en la estancia en la que se hallan, acaba con la vida de Hossein y libera a Atti después. Así, tanto el asesinato de Hossein como el de Saeed funcionan más bien como un ritual que como una necesidad de alimento (Shabrang, 2020: 51), si bien es cierto que para la supervivencia de la criatura resulta imprescindible llevarlos a cabo. No obstante, lo principal es la acción política que suponen. La criatura no mata por placer, sino para proteger a las mujeres vulnerables, ejemplificadas en la figura de la prostituta como cuerpo cosificado por los hombres. En este sentido, existe un claro posicionamiento activo de tipo femenino y feminista que trata de combatir por la fuerza la violencia masculina. Por lo tanto, se puede hablar de una constitución de lo femenino fantástico en el sentido propuesto por Roas (2020: 5), en el que lo fantástico no solo invierte la realidad, sino que también se produce otro tipo de inversión: «the inversion of value assumptions of the phallogocentric culture (which ascribes a negative or reduced value to everything associated with femininity) serves to restore the feminine of its marginalized position». En este sentido, las acciones de la vampira la retratan como un ejemplo de gótico femenino tal y como lo proponen Baldick y Mighall (2000: 227), «not just ‘empowering’ but ‘revolutionary’», o en palabras de Wallace (2009: 35) «the spectre haunting patriarchy is feminist revolution».

Esta voluntad de acción política se reconstituye en otro momento de la trama en una escena en la que la vampira se encuentra con un niño solitario. Después de acecharlo con una planificación tradicional de película de terror —la víctima huye creyendo dejar atrás al monstruo, pero acaba encontrándose con él repentinamente para también sorpresa del espectador—, la vampira empieza a interrogarlo sobre si es un niño bueno. Este, visiblemente asustado, responde afirmativamente. Es entonces cuando la vampira saca sus colmillos y se desvela como una presencia amenazante ante el joven, que se encoge acojonado. «Te puedo sacar los ojos de la cabeza y dárselos a los perros para que se los coman», dice la criatura antes de añadir que siempre va a vigilar al niño «hasta el final de tu vida». En este sentido, las cualidades éticas por las que la vampira pregunta deben entenderse en la línea del comportamiento no heteropatriarcal. La vampira perdona la vida al infante porque no es todavía un hombre peligroso para las mujeres. A través de la amenaza, la no muerta persigue el propósito de impedir que germine la potencia masculina dominante que el niño lleva dentro, para lo cual es clave el uso de su voz como mujer empoderada. Siguiendo de nuevo a Alpini:

The female fantastic involves a 'poetics of perversity' that does not celebrate but rather rejects and 'perverts' / distorts / misrepresents / changes the traditional representation of women as something perfect / abstract / idealised... the female voice chooses paradoxically the Fantastic to assert that a woman is no silent creature. (2009: 217)

De esta forma, a lo largo de la película, la vampira adopta el rol activo de terminar con una violencia estructural, ya sea por medio del asesinato o de la coerción a través del horror. Es el tono amenazante, con el sonido distorsionado de la vampira, unido a los extraños encuadres de cámara, los que tratan de generar esta sensación de terror. Lo fantástico se abre así al relato de horror:

Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente «otro» y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo «humano» y lo «real», más allá del control de la «palabra» y la «mirada». De ahí la asociación de lo fantástico moderno con el horror, de los relatos de terror gótico a las películas de horror contemporáneas. (Jackson, 2001: 150)

Sin embargo, esta terrorífica perspectiva de empoderamiento feminista está también íntimamente ligada a una visión caracterizada por la ternura femenina. En un momento de la historia, Arash se encuentra disfrazado de Drácula vagando por las calles después de haber tomado ácido en una fiesta. La vampira se lo encuentra y, lejos de tomarlo como una víctima potencial más, se apiada del estado de desorientación del joven y lo lleva hasta su casa. Es allí donde se muestra el que quizás sea el plano más icónico del film. En una habitación decorada con posters de los años 80 y mientras suena la canción «Death» de White Lies, Arash todavía visiblemente drogado se levanta de la cama y se acerca a la vampira, sin el chador (como muestra de intimidad). El acercamiento por parte de él es sexual, correspondiendo al estereotipo vampírico que refleja su disfraz. Ella, en cambio, se muestra curiosa y capta la inocencia inherente a las intenciones del joven narcotizado. Le inclina la cabeza hacia atrás descubriendo su cuello (Fig. 3), pero, finalmente, en vez de morderlo, se encoge hasta apoyar la cabeza en su pecho. El deseo de sangre se transmuta en una necesidad de amor. Gordon y Hollinger (1997: 2) señalan como «domesticación» al control voluntario de sus impulsos homicidas por parte del vampiro. De esta forma, la vampira rechaza la violencia gratuita, a la vez que muestra ternura hacia un joven indefenso e inofensivo. Su gesto

también puede entenderse como una búsqueda de normalidad, en el sentido existencialista señalado en el apartado anterior: el acercamiento a un individuo que no sería posible de no ser por su estado semiinconsciente. En todo caso, no resulta casual esta inversión de los roles, del hombre y la mujer a través de la caracterización de ambos; él va disfrazado de vampiro y ella, vampira real, no se cubre con su capa por primera vez en un encuentro personal. Lo fantástico permanece así oculto para el personaje protagonista, siendo el espectador el único testigo de la posibilidad de terror, del ataque de la joven, que tiene la escena.



Fig. 3. Fotograma de *A Girl Walks Home Alone at Night*

Esta mezcla de ternura y violento arrojo provoca que la vampira se constituya como una forma de nueva subjetividad independiente, en el sentido de que

se vinculan con condiciones sociales contemporáneas que cuestionan las fronteras entre lo propio de los hombres y lo propio de las mujeres. En este marco, se multiplican y ganan visibilidad social algunas modificaciones a los mandatos tradicionales de la feminidad y de la masculinidad. (Lamas, 2016: 409)

Esta nueva subjetividad emerge progresivamente en la película, a medida que la vampira va realizando violentas acciones de venganza hacia los hombres y, a medida que va enamorándose más de Arash (que firma un men-

saje destinado a la chica como «Drácula», de acuerdo con su disfraz, pero adquiriendo simbólicamente el rol activo en la persuasión). En este sentido, el final de la película, en el que Arash descubre que la vampira ha matado a su padre, y aún así la acepta, bien pudiera simbolizar el inicio del proceso de aculturación del que habla Derrida (1995: 386), según el cual el monstruo comienza a dejar de serlo cuando el ser humano lo reconoce, buscando apropiárselo, asimilarlo y normalizarlo para que desaparezca todo lo anómalo. Para Roas (2019: 39), esta humanización de la figura vampírica se despliega en un conjunto de obras con una conciencia positiva de la alteridad y la diferencia. «This shift in fictional characterization reflects a change in cultural attitudes toward the outsider, the alien other» (Carter, 1997: 27).

No obstante, el final del relato, que no es conclusivo, mantiene un tono amargo sobre las posibilidades de éxito de la joven pareja. Han logrado huir en coche de Bad City y sin embargo no muestran el más mínimo gesto de felicidad. Como si todo el proceso de asimilación de lo fantástico a una relación sentimental no hubiera hecho más que empezar —después de todo, Arash no sabe que la chica es una vampira—. El film cierra así una narración pesimista de disidencia que permite añadir una lectura política a la actividad reparadora de la vampira. Tal y como sugiere Rodero (2009: 266), multitud de creadoras latinoamericanas emplean lo fantástico como forma desde la que crear una alegoría política que subvierta valores y prejuicios culturales de las sociedades patriarcales en las que viven. En este sentido, dentro de este cine de márgenes, tal vez pueda hacerse una lectura similar de la obra de Ana Lily Amirpour contra el Irán islámico del que procede.

## CONCLUSIONES

*A Girl Walks Home Alone at Night* resulta una película fundamental dentro de la representación cinematográfica de la vampira debido a la originalidad de su propuesta. Con unos preceptos formales de cine independiente basados en una imagen de claroscuros en blanco y negro, un *tempo* lento y poco texto, la película trata de unificar en un cosmos las realidades estadounidense e iraní, insertando dentro de este universo una presencia vampírica caracterizada por una perspectiva existencialista. Lejos del arquetipo de presencia fuerte y amenazante, la vampira creada por Ana Lily Amirpour destaca por una vulnerabilidad típicamente posmoderna que, sin embargo, permanece oculta a casi todos los personajes de la película. De esta forma, se deconstruye lo terrorífico en es-

cenos de soledad que representan a la vampira a solas consigo misma, a la vez que se incide en la debilidad de una criatura que es seductora sin pretenderlo, simplemente por ser una mujer cosificada en un mundo de hombres.

Más allá de esto, cabe destacar que la reinterpretación del mito de la vampira se produce desde una perspectiva ideológica marcadamente feminista en la que la disidencia vampírica funciona como reafirmación de la propia personalidad femenina frente a un sistema opresor generado por el hombre. La vampira se configura como un antihéroe que busca justicia, es decir, sus poderes tienen una aplicación esencialmente política que busca resarcir y proteger a las distintas mujeres de la ciudad. La joven, reflejada por su uso del chador en oposición al resto de personajes del film (también a los femeninos) queda connotada como identitariamente persa de cara a reivindicar sus posibilidades de transformar la sociedad desde su rol de mujer no occidental, pudiéndose leer en esta decisión artística una cierta idea de reparación que la directora, de origen iraní, enuncia contra la Revolución islámica de 1979. En consonancia con esta oposición entre lo masculino y lo femenino, la vampira se constituye como una nueva forma de subjetividad independiente gracias a su adhesión a la ternura en una ciudad corrompida en la que no hay espacio para el afecto. De esta forma, la vampira tradicional, si bien sigue siendo letal, se adhiere a una serie de valores relacionados con el amor y la justicia como forma para escapar de su propio vacío interior en cuanto que criatura incapaz de encajar en el mundo de los hombres.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABDI, Shadee, y Bernadette Marie CALAFELL (2017): «Queer utopias and a (feminist) Iranian vampire: A critical analysis of resistive monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night*», *Critical Studies in Media Communication*, vol. 34, núm. 4, pp. 358-370. <<https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1302092>>
- AGUSTÍ APARISI, Carme (2016): «Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 22, pp. 180-203. <[https://doi.org/10.25267/cuad\\_ilus\\_romant.2016.i22.09](https://doi.org/10.25267/cuad_ilus_romant.2016.i22.09)>
- (2019): «El vampiro de Guillermo del Toro: entre la tradición y la posmodernidad del mito», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 48, pp. 405-424. <<https://doi.org/10.5209/alhi.66791>>
- ALLEN, Virginia (1983): *The Femme Fatale: Erotic Icon*, The Whitson Publishing Company, Nueva York.

- ALPINI, Gloria (2009): *The Female Fantastic: Evolution, Theories and the Poetics of Perversion*, Aras Edizioni, Fano.
- ANYIWO, U. Melissa (2016): «The Female Vampire in Popular Culture: Or What to Read or Watch Next», en Amanda Hobson y U. Melissa Anyiwo (eds.), *Gender in the Vampire Narrative*, Sense Publishers, Rotterdam, pp. 173-192.
- (2020): «Reclaiming the Marginalized Female Body in Ana Lily Amirpour's *A Girl Walks Home Alone at Night*», en James Aubrey (ed.), *Vampire Films Around the World: Essays on the Cinematic Undead of Sixteen Cultures*, McFarland & Company Publishers, Jefferson, pp. 92-108.
- ARACIL, Miguel G. (2009): *Vampiros. Mito y realidad de los no muertos*, EDAF, Madrid.
- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE y Marc VERNET (1996): *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- BALDICK, Chris, y Robert MIGHALL (2000): «Gothic Criticism», en David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell, Oxford, pp. 209-228.
- BANDERIER, Gilles (2008): «(Ir)rationalité des vampires? À propos du Traité sur les apparitions de dom Augustin Calmet», *Acta Iassyensia Comparationis*, núm. 6, pp. 33-53.
- BARBER, Paul (1988): *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*, Yale University Press, New Haven. < <https://doi.org/10.1086/ahr/95.3.808>>
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- BORDIEU, Pierre (2013): *La dominación masculina*, Anagrama, Madrid.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-190.
- CARTER, Margaret L. (1997): «The Vampire as Alien in Contemporary Fiction», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 27-44.
- COMERFORD, Chris (2015): «The hero we need, not the one we deserve: Vigilantism and the state of exception in Batman Incorporated», en Thomas Giddens (ed.), *Graphic Justice*, Routledge, Nueva York, pp. 183-200. <<https://doi.org/10.4324/9781315765754-21>>
- CREED, Barbara (1993): *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, Londres. < <https://doi.org/10.4324/9780429236143>>
- DERRIDA, Jacques (1995): *Points... Interviews, 1974-1994*, Stanford University Press, Stanford.
- EDWARDS, Emily (2017): «Searching for a Room of One's Own: Rethinking the Iranian Diaspora in *Persepolis*, *Shahs of Sunset* and *A Girl Walks Home Alone At Night*», *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, núm. 3, pp. 1-29.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2014): «La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 32, pp. 83-93. < [https://doi.org/10.5209/rev\\_dice.2014.v32.47140](https://doi.org/10.5209/rev_dice.2014.v32.47140)>
- GARCÍA, Angélica (2006): «Fuentes del Mito de la Mujer Fatal en *El Ángel Azul* de Josef Von Sternberg», *Norba Arte*, núm. 26, pp. 177-200.
- GARCÍA, Patricia (2020): «A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic», *CLCWeb, Comparative Literature and Culture*, vol. 22, núm. 4, pp. 1-12. < <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3689>>

- GELDER, Ken (1994): *Reading the Vampire*, Routledge, Londres.
- GENZ, Stéphanie (2006): «(Re)Making the Body Beautiful: Postfeminist Cinderellas and Gothic Tales of Transformation», en Benjamin A. Brabon y Stéphanie Genz (eds.), *Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture*, Palgrave MacMillan, Nueva York, pp. 68-84. <[https://doi.org/10.1057/9780230801301\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230801301_6)>
- GUBERN, Román (2003): *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona.
- GOODWIN, Megan (2021): «'I Can Take Your Eyes' Re-envisioning religion and gender in *A Girl Walks Home Alone at Night*», en Kristian Petersen (ed.), *New Approaches to Islam in Film*, Routledge, Nueva York, pp. 139-147. <<https://doi.org/10.4324/9781351189156-14>>
- GORDON, Joan, y Veronica HOLLINGER (1997): «Introduction: The Shape of Vampires», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 1-7.
- INDURAIN, Noelia, y Óscar URBIOLA (2000): *Vampiros. El mito de los no muertos*, Tikal, Madrid.
- JACKSON, Rosie (2001): «Lo "oculto" de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 141-151.
- LAMAS, Marta (2016): «Mujeres guerrerenses: feminismo y política», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 61, núm. 226, pp. 409-424. <[https://doi.org/10.1016/s0185-1918\(16\)30016-2](https://doi.org/10.1016/s0185-1918(16)30016-2)>
- LARRAÍN, Jorge (1996): «Posmodernismo e identidad latinoamericana», *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 13-14, pp. 45-74.
- LINDGREN, María (2012): «What are you? Fear, desire, and disgust in the *The Southern Vampire Mysteries* and *True Blood*», *Nordic Journal of English Studies*, vol. 3, núm. 11, pp. 36-54.
- LUCENDO LACAL, Santiago (2008): *El vampiro como imagen-reflejo: Estereotipo del horror en la modernidad*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- (2020): «Vampiros en Madrid. Juan Carretero y las adaptaciones de *The Vampire*», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VIII, núm. 2, pp. 207-225. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.682>>
- MAESTRE BROTONS, Antoni (2016): «Soy vampiro, pero también una chica: vampiros regenerados en *True Blood*», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. IV, núm. 1, pp. 107-128. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.289>>
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010): *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*, Gedisa, Barcelona.
- MELTON, J. Gordon (1994): *The Vampire Book: The Encyclopedia of The Undead*, Visible Ink Press, Detroit.
- MITRY, Jean (1978): *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, Madrid.
- MULVEY, Laura (2001): «Placer visual y cine narrativo», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ediciones Akal, Madrid, pp. 365-377.
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2000): «Trece puertas al vacío: Ubicuidad, polisemia, malaventuranza y desangrado llanto del vampiro moderno», *Framauero*, núm. 2, pp. 197-212.

- (2001): *Cenizas del plenilunio alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Drácula de Bram Stoker: tradición literaria y folclórica*, Universidad de Jaén, Jaén.
- PÉREZ GAÑÁN, María del Rocío (2014): *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander. <<https://doi.org/10.3989/arbor.2015.773n3013>>
- PETOIA, Erberto (1995): *Vampiros y hombres lobos. Orígenes y leyendas desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2012): «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», *Letras & Letras*, núm. 28, pp. 441-455.
- (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, vol. 31, núm. 191, pp. 29-56. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>>
- (2020): «The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real», *CLCWeb, Comparative Literature and Culture*, vol. 22, núm. 4, pp. 1-11. <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3690>>
- RODERO, Jesús (2009): «Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima de Vallbona», *Neophilologus*, núm. 93, pp. 263-277. <<https://doi.org/10.1007/s11061-008-9115-y>>
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1991): *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- SÁNCHEZ-VERDEJO, Francisco Javier (2011): *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, Tesis Doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.
- SCHUBART, Rikke (2013): «Monstrous Appetites and Positive Emotions in *True Blood*, *The Vampire Diaries*, and *The Walking Dead*», *Projections*, vol. 1, núm. 7, pp. 43-62. <<https://doi.org/10.3167/proj.2013.070105>>
- SENE, Carol A. (1988): *The Vampire in 19th Century English Literature*, Library of Congress, Washington.
- SHABRANG, Hoda (2020): «Shattered Identity of Immigrant Artist and Creation of Art in a Hybridized Space: The Case Study of *A Girl Walks Home Alone at Night*», *Cinej Cinema Journal*, vol. 8, núm. 2, pp. 46-61. <<https://doi.org/10.5195/cinej.2020.220>>
- TWITCHELL, James B. (1981): *The Living Dead. A study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, Durham. <<https://doi.org/10.1515/9780822398479>>
- TWITCHELL, James B. (1985): *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford.
- VATTIMO, Gianni (1989): *La sociedad transparente*, Paidós, Buenos Aires.
- WALLACE, Diana (2009): «The Haunting Idea: Female Gothic Metaphors and Feminist Theory», en Diana Wallace y Andrew Smith (eds.), *The Female Gothic: New Directions*, Palgrave MacMillan, Nueva York, pp. 26-41. <[https://doi.org/10.1057/9780230245457\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230245457_3)>

WILLIAMSON, Milly (2014): «Let Them All In: The Evolution of “Sympathetic” Vampire», en Leon Hunt, Sharon Lockyer y Milly Williamson (eds.), *Screening the Undead: Vampires and Zombies in Film and Television*, I.B. Tauris, Londres, pp. 58-72. <<https://doi.org/10.5040/9780755698646.ch-004>>