

**EL MONSTRUO FEMENINO Y LA VIOLENCIA LIBERADORA EN A
GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT (UNA CHICA VUELVE A CASA
SOLA DE NOCHE, 2014), DE ANA LILY AMIRPOUR¹**

**THE FEMALE MONSTER AND THE LIBERATING VIOLENCE IN
A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT (2014), BY ANA LILY
AMIRPOUR**

SILVIA USEROS RODRÍGUEZ

Universidad de La Rioja

Resumen:

El objetivo de este texto es analizar el monstruo femenino en el film *A Girl Walks Home Alone at Night (Una chica vuelve a casa sola de noche, 2014)*, de Ana Lily Amirpour, exponiendo el giro del arquetipo de la mujer vampiro, para tratar el tema de la violencia patriarcal y, mediante una serie de referencias críticas de la teoría del cine feminista, con figuras como Barbara Creed, Pilar Pedraza y Laura Mulvey, entre otras, entender las nuevas manifestaciones de lo femenino y lo monstruoso.

Palabras clave: monstruosidad, femenino, terror, feminismo, cine.

Abstract:

The aim of this paper is to analyze the female monster in Ana Lily Amirpour's film *A Girl Walks Home Alone at Night (2014)*, exposing the reversal of the female vampire archetype to address the violence of patriarchy, and through a series of critical references from feminist cinema theory with figures such as Barbara Creed, Pilar Pedraza, and Laura Mulvey, among others, to understand the new trends of the feminine and monstrosity.

Key words: monstrosity, feminine, terror, feminism, cinema.

1. INTRODUCCIÓN

La cuestión del monstruo ha perseguido a los seres humanos desde tiempos inmemoriales para tratar de responder a las inquietudes de las personas sobre la propia existencia y los miedos. La muerte, lo sobrenatural, la otredad son algunos de los temas que la figura del monstruo ha encarnado a lo largo de la historia, a través

¹ Universidad de La Rioja. Correo-e: silvia.useros@alum.unirioja.es. Recibido: 15-06-2021. Aceptado: 30-11-2021.

de mitos y leyendas, para “metaforizar nuestros atávicos miedos” (Roas, 2019: 30). Al mismo tiempo, el monstruo encarna una transgresión social ya que, “siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*” (Roas, 2019: 30). Por ello, reflexionar sobre las diferentes representaciones de estas criaturas fantásticas ayuda a entender “la cultura que los produce” (Abdi y Calafell, 2017: 359), pues al originarse como una personificación de los miedos y ansiedades de un determinado momento cultural (Cohen, 2012: 4), se les concede “un carácter crítico de la realidad social retratada” (Antón, 2017: 93).

La representación del monstruo se percibe como una amenaza que simboliza “lo que no somos pero ansiamos ser” (Roas, 2019: 30). Por consiguiente, la monstruosidad aparece como una reflexión sobre la identidad a través de la ficción del terror y lo fantástico. El reconocimiento de una parte de nosotros mismos en estas criaturas emerge del efecto catártico y de las perspectivas identificatorias de los diferentes arquetipos. En este sentido, resulta de gran interés atender al discurso sobre las representaciones de género para entender la categoría monstruosa como metáfora de desigualdad.

Según Laura Antón (2017: 90), la figura del monstruo se relaciona con las identidades reprimidas construidas socialmente:

En relación al estudio del deseo femenino, la figura del monstruo adquiere un renovado interés, pues esta energía narrativa también se ha caracterizado por su identidad reprimida o invisible dentro de los esquemas de significación dominantes. La criatura monstruosa coincide con la mujer en que ambos conceptos se han construido como una contraposición, diferente y extraña, de cara al patrón cultural dominante.

El monstruo vampiro encarna muchos de los miedos intrínsecos al ser humano anteriormente mencionados. A pesar de ser una figura inquietante, sus diferentes representaciones fílmicas y literarias han evolucionado con el paso del tiempo. Las primeras representaciones, que aparecen en films como *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu: Una sinfonía del horror*, 1922, F.W. Murnau), *Dracula* (*Drácula*, 1931, Tod Browning), o *Vampyr-Der Traum des Allan Grey* (*Vampyr, la bruja vampiro*, 1932, Carl Theodor Dreyer), muestran un ser espectral, de aspecto aterrador, monstruoso en su dimensión física y que se aleja de la condición humana. En la vertiente de la mujer vampiro, es representativo el film *Dracula's Daughter* (*La hija de Drácula*, 1936, Lambert Hillyer), donde se introduce por primera vez a la vampiresa, un ser erotizado y con toques lésbicos, influenciado por el personaje de Carmilla, perteneciente a la novela de Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*.

Posteriormente, la imagen del vampiro se aleja de la figura repulsiva para convertirse en un ser elegante, típico de la Era Victoriana, donde empieza a adquirir una dimensión más cercana a la naturaleza humana. Además, las últimas representaciones de esta figura monstruosa muestran un amplio espectro de interpretaciones. Ahora, los vampiros son retratados como depredadores urbanos, como en el caso de *Underworld* (*Underworld*, 2003, Len Wiseman), seres en tránsito que muestran ritos de pasaje, como en *The Lost Boys* (*Jóvenes ocultos*, 1987, Joel Schumacher, James Arnett), o vampiros

naturalizados, como en *Twilight* (*Crepúsculo*, 2008, Catherine Hardwicke) y *Låt den rätte komma in* (*Déjame entrar*, 2009, Tomas Alfredson).

En relación con la mujer vampiro posmoderna, una de las películas que mejor explora esta nueva dimensión del monstruo es *Wir sind die Nacht* (*Somos la noche*, 2012, Dennis Gansel). En ella, aparece un grupo de mujeres vampiras que viven su sexualidad libremente y disfrutan de los placeres que su naturaleza monstruosa les ofrece como seres inmortales y libres de toda norma. Las vampiras poseen la libertad de la que el resto de las mujeres no pueden disfrutar.

De manera similar, en *The Hunger* (*El ansia*, 1983, Tony Scott) y *Vampyrer, Not like Others* (*Vampyrer, Not like Others*, 2008, Peter Pontikis) también prevalece una visión de la mujer vampiro que se aleja de la tradición clásica, ya sea por la búsqueda de amor y deseo, en el caso de la vampiresa Miriam Blaylock (*El ansia*, 1983, Tony Scott), o por la visión, quizás algo pesimista, pero de marcado carácter transgresor, del film sueco de bajo presupuesto, *Vampyrer*. Aquí, las dos hermanas hematófagas, Vera y Vanja, tienen que escapar de una banda de moteros y decidir si abandonan su vida vampírica para ajustarse al mundo humano y vivir con una pareja humana. Este tipo de films presenta un nuevo arquetipo de la mujer vampiro, donde la vampiresa adquiere una connotación que se aleja de las convenciones tradicionales para posicionarse como una representación monstruosa postmoderna. Una nueva mujer siniestra, joven e independiente, se integra en la sociedad.

El tema del vampiro humanizado vuelve a mostrarse en numerosas ocasiones para alejar esta figura de la tenebrosa imaginaria tradicional. Uno de los films contemporáneos más conocidos en el género vampírico es el film *Interview with the Vampire* (*Entrevista con el vampiro*, 1994, Neal Jordan), basado en la novela de Anne Rice, con el mismo nombre. En el film, el espectador empatiza con el personaje de Louis y sus vivencias. Un ser que se aproxima a la naturaleza de los seres humanos, ya que comparte las mismas inquietudes y los mismos miedos. Para David Roas (2012: 446), el espectador se siente inmediatamente identificado, ya que “nos reflejamos en él, en sus dudas y angustias existenciales. Dicho de otro modo, el vampiro se humaniza”.

Los monstruos “han evolucionado” (Pérez, 2014: 28) y reflejan inquietudes acordes a la época a la que pertenecen. La naturaleza depredadora de estos seres, ya que se alimentan de sangre humana, transgrede la tranquilidad de diferentes maneras e incluso, muestra una evolución. Para Roas (2012: 442), “el vampiro es un ser absolutamente subversivo: altera el orden “natural” de la vida y es una amenaza para los seres humanos”. Pero, además, la transgresión de ciertos límites naturales implica también que sea necesaria la redefinición de lo monstruoso, ya que, como menciona Lola Robles (2020: 7), la amenaza que representan la monstruoso hace referencia también, a las convenciones sociales que determinados colectivos sufren. Por ello, el estudio de las nuevas representaciones del monstruo en la gran pantalla, y en especial, la monstruosidad con arquetipos femeninos, implica, por un lado, entender las nuevas manifestaciones de los cuerpos que se encuentran en los “límites de la norma social y cultural” (Balza: 2009: 234), de lo femenino y lo monstruoso, y de todas las

representaciones consideradas como fuera de los márgenes de la normalidad. Por otro lado, el estudio del monstruo permite profundizar en la deconstrucción de la mirada del arquetipo de la mujer siniestra, en este caso, en su dimensión como mujer vampiro, para entender la nueva proyección de este arquetipo como redentor de las estructuras patriarcales y de la violencia que es ejercida sobre ciertos grupos sociales por parte de la dominación patriarcal.

Este análisis es una aproximación a la monstruosidad femenina desde el contexto de lo fantástico, como una categoría que presenta una “transgresión de nuestra idea de lo real” (Roas, 2012: 446), ya que se trata de fenómenos que son imposibles, pero ubicados en un contexto real que pertenecen a la cotidianidad. Conviene recordar aquí, la dicotomía marcada por Freud entre lo fantástico/maravilloso denominada como lo *ominoso*², término que hace referencia al efecto sufrido tras el enfrentamiento entre fantasía y realidad. Por lo tanto, la finalidad de lo fantástico es desestabilizar los límites entre dicha fantasía y la realidad, para cuestionar la sociedad y sus comportamientos. De esta manera, se considera que el monstruo, en su representación como mujer espectral, encarna una transgresión doble. Por un lado, abandona su monstruosidad como parte de las estructuras que la presentan en relación a la construcción del monstruo masculino (Creed, 1993: 3) y, por otro lado, aparece para ejercer una violencia liberadora como reflejo de las nuevas preocupaciones sociales. Adquiere una nueva dimensión:

Nuestra actitud hacia el monstruo es frecuentemente ambivalente: aunque la sociedad nos enseña a estar moralmente paralizados por sus terribles actos, en rara ocasión se presenta al monstruo completamente sin compasión. De hecho, una parte de nosotros disfruta con sus acciones y se identifica con ellos. (Chaudhuri, 2006: 92)³⁴

En el presente ensayo, la criatura monstruosa que se va a analizar es el arquetipo de la mujer vampiro a través de la película *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amirpour, 2014), por considerarlo como un ejemplo del nuevo paradigma de monstruo femenino en el contexto del siglo XXI. Para lograr este objetivo, el texto consta de dos partes. En la primera se analizan las características fundamentales de la representación de la mujer vampiro en el género de terror, con el objetivo de sentar las bases teóricas en el análisis textual. En la segunda parte, se analiza el film de Ana Lily Amirpour, *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014), prestando especial atención al giro del arquetipo de la mujer vampiro en las nuevas representaciones fílmicas, y atendiendo a los postulados teóricos de Barbara Creed,

2 “Das Umheimliche”, publicado en su artículo “Das Unheimliche” de 1919.

3 “Our attitude to the monster is frequently ambivalent: although society teaches us to be morally appalled by its terrible deeds, rarely is the monster presented as wholly unsympathetic. Indeed, part of us takes delight in its actions and identifies with them”.

4 Nótese que todas las traducciones de las citas que aparecen en el cuerpo del texto principal son obra del autor del presente artículo.

Pilar Pedraza, Laura Mulvey, Linda Williams, Janice Loreck, David Roas, entre otros autores.

2. EL MONSTRUO FEMENINO: LA MUJER VAMPIRO

El origen del vampirismo tiene sus orígenes en numerosas leyendas que la industria cinematográfica ha explorado desde sus inicios. Aunque tradicionalmente, el género de terror representó a las mujeres principalmente como víctimas (Creed, 1993: 1), a partir de los años 70 la figura del monstruo femenino, y en especial, de la mujer vampiro, comienza a representarse en la gran pantalla para analizar la “relación entre sexo, violencia y muerte” (Creed, 1993: 59). Originalmente, la crítica centró su atención principalmente sobre la figura del monstruo desde su dimensión masculina, relegando al monstruo femenino a un segundo lugar:

Aunque se ha escrito mucho sobre el cine de terror, muy poco de este trabajo ha discutido sobre la representación de la mujer-como-monstruo. En su lugar, el énfasis se ha hecho en la mujer como víctima del monstruo (principalmente masculino). ¿Por qué se le ha excluido a la mujer como monstruo en la teoría feminista y virtualmente en todos los análisis teóricos de las películas de terror populares? (Creed, 1993: 1)⁵

Posteriormente, las teorías feministas fílmicas exploraron las representaciones de género en el ámbito cinematográfico, a raíz de los estudios de Laura Mulvey, y centraron su análisis en el estudio de la posición de la “mirada masculina”⁶ (Mulvey, 1975: 27), y en el lugar que ésta ocupa en el cine a través de la forma de mirar y obtener placer en la mirada (Mulvey, 1975: 23). En su ensayo, titulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Mulvey (1975: 22) plantea que las estructuras patriarcales se han apropiado del formato fílmico, y, en consecuencia, han obtenido un control sobre la imagen:

La mujer se sitúa en la cultura patriarcal como un significante para el otro masculino, ligada por un orden simbólico en el que el hombre vive sus fantasías y obsesiones a través de un orden lingüístico imponiéndoles la imagen silenciosa de la mujer atada a su lugar como portadora de significado, no como creadora de significado⁷.

5 “Although a great deal has been written about horror films, very little of that work has discussed the representation of woman-as-monster. Instead, emphasis has been on woman as victim of the (mainly male) monster. Why has woman as monster been neglected in feminist theory and in virtually all significant theoretical analyses of the popular horror films?”.

6 “The Male Gaze”. Este concepto, introducido por Laura Mulvey en su ensayo ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, es clave para entender las teorías fílmicas feministas. En él, Mulvey explica cómo la mirada dominante en el cine ha sido siempre masculina. Además, esta “mirada masculina” es determinante para posicionar la mirada del espectador, que se va a identificar con la mirada masculina del héroe. Como consecuencia, la heroína se convierte en un objeto pasivo para el disfrute y espectáculo erótico (Mulvey, 1975: 27).

7 “Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning”.

El análisis de dichas estructuras, basadas en la mujer como imagen-objeto de placer por parte de la mirada masculina, permite realizar una aproximación al estado de la representación de género y reflexionar sobre las identidades que se crean en la gran pantalla.

En este sentido, los estudios más recientes sobre lo monstruoso y lo femenino analizan las diversas manifestaciones monstruosas y las figuras femeninas siniestras que configuran este imaginario fantástico, para entender los mecanismos de opresión subyacentes. Según Pilar Pedraza (2020: 9):

La construcción de la otredad, de lo que queda fuera de los límites del grupo, sirve para asegurar el orden social y la adhesión interna. La diferencia entre el nosotros y el otro permite establecer las conductas que se consideran aceptables y las que no, los comportamientos admisibles y los inadmisibles.

Estas perspectivas, analizan las distintas figuras que conforman la literatura y el cine, para entender los mecanismos de la relación mujer-monstruo contemporánea, así como los “prejuicios misóginos de sus creadores y de la cultura dominante” (Pedraza, 2004: 16). Esta transgresión de los cánones tradicionales permite asistir a “una mujer transformada en sujeto de acción” (Antón, 2017: 89). Por ello, el estudio de las nuevas representaciones del monstruo mujer resulta imprescindible en la teoría fílmica, porque permite entender el cambio de paradigma actual que desafía al espectador a enfrentarse a la figura del monstruo femenino, para realizar una reflexión sobre el papel que representa esta figura dentro de los estudios de género. Por otro lado, entender estas estructuras permite aproximarse a la cuestión de la violencia liberadora en el contexto de lo fantástico. El miedo que provoca el monstruo femenino radica en “el poder de mutilar y transformar al hombre vulnerable” (Williams, 2002: 65). Lo monstruoso aparece como un ser que transgrede las normas dominantes y expone un cambio de paradigma, pues “lo monstruoso no solamente no tiene connotaciones negativas, terroríficas y/o perversas, sino, por el contrario, puede ser positivo” (Robles, 2020: 6).

Debido a las crisis sufridas en los últimos años, la industria cinematográfica ha experimentado una proliferación de films que reflejan el malestar social actual y asumen un compromiso político. En este sentido, resultan esclarecedores los trabajos de nuevas directoras de cine de terror que consideran dicho género un excelente medio para transmitir todas estas nuevas ansiedades femeninas. Directoras como Natalie Erika James (*Relic*, 2020), Julia Ducournau (*Grave*, 2016), Coralie Fargeat (*Revenge*, 2017), Jennifer Kent (*Babadook*, 2014), Anna Biller (*The Love Witch*, 2016), Emma Tammi (*The Wind*, 2018), entre otras, enriquecen el panorama fílmico con nuevas representaciones de lo monstruoso en sus películas. Esta progresiva visibilización de las mujeres directoras en el género de terror, género cultivado tradicionalmente por hombres, conlleva una ruptura con los modelos anteriormente establecidos en torno a la monstruosidad femenina. Además de representar las ansiedades femeninas, muchos de estos films abordan la problemática de la violencia de género, con manifestaciones de la mujer monstruosa encarnando diferentes representaciones y arquetipos del monstruo. Estas nuevas categorías muestran una nueva visión sobre la renovada identidad monstruosa, ya que se puede identificar en esta nueva definición del monstruo femenino el canal perfecto para expresar ansiedades y miedos que reflejan la sociedad posmoderna y

en particular, las inquietudes femeninas. Como indica María C. Martínez, “las mujeres, al ponerse tras la cámara, se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean” (2007-2008: 320).

La representación de la mujer en las películas de vampiros se puede estudiar desde diferentes perspectivas que van desde el arquetipo de “la mujer como vampiro lésbico, mujer como víctima, mujer como criatura, género y metamorfosis, la abyección y lo maternal” (Creed, 1993: 59). Inicialmente, el mito representa al monstruo hematófago con diferentes nombres según la tradición cultural a la que pertenezca, pero compartiendo la sangre como elemento común y más poderoso, símbolo de la vida, y de su naturaleza inmortal. Además, se ha representado la figura del vampiro con una clara conexión con el personaje del conde Drácula. De los primeros films en los que se representa al vampiro como a un ser repulsivo, con grandes colmillos y vestido de negro, el arquetipo del personaje vampiro ha evolucionado a lo largo de los siglos hasta convertirse en un ser relativamente integrado en la sociedad. A pesar de que su condición monstruosa se basa en el hecho de que se alimenta de seres humanos, y en su carácter de ser imposible que ha vuelto de la muerte, se ha conseguido dotar al vampiro de cierta naturalidad y con ello, se ha logrado que este ser no difiera en muchos casos de los seres humanos. Como indica Jesús de la Peña, “si bien el vampiro macho está caracterizado desde un primer momento como un ser elegante, hermosos y bien parecido, la mujer vampiro se verá como un ser monstruoso en casos” (2000: 249). De este modo, al contemplar el monstruo femenino vampiro se observa que se ve afectado por su género más que por sus características monstruosas:

La presencia del monstruo femenino en las películas de terror popular nos habla más de los miedos masculinos que sobre el deseo o la subjetividad femeninos. Sin embargo, esta presencia desafía la visión que el espectador masculino está situado siempre en una posición activa, y sádica y la espectadora femenina en una posición pasiva y masoquista. (Creed, 1993: 7)⁸

Uno de los grandes cambios que aparecen en el monstruo posmoderno es la humanización del vampiro (Roas, 2012: 446). El monstruo vampiro se aleja de su categoría monstruosa al revelarse contra su propia esencia y naturaleza vampírica. De esta manera, el nuevo monstruo femenino va a adquirir una nueva connotación. Las imágenes de este ser arrojan al espectador a un proceso identificatorio basado en los anhelos reflejados en estos seres, belleza y vida eterna, pero también sus miedos de no sobrevivir (Pérez, 2014: 65). La vampira vive en un mundo que las despoja de su condición femenina y la maldice por su cuerpo monstruoso. Sin embargo, hay una tendencia a integrar al monstruo en la sociedad dotándolo de una naturalización donde “se le incorpora a la vida humana” (Roas, 2012: 450).

El nuevo arquetipo de la mujer vampiro disfruta de su condición monstruosa y liberadora en numerosos films contemporáneos. Así, se observa que la evolución de esta

⁸ “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity. However, this presence does challenge the view that the male spectator is almost always situated in an active, sadistic position and the female spectator in a passive, masochistic one”.

criatura pasa del rol pasivo o seductor, catalogada como “innoble”, a transformarse en un monstruo depredador y, posteriormente, formar parte de complejas estructuras en las que ellas mandan. Creed (1993: 61)⁹ incide en que el “monstruo-femenino” vampiro tiene una condición monstruosa y atractiva por el discurso que propone para romper con las estructuras hegemónicas de la cultura:

La mujer vampiro es monstruosa —y también atractiva— precisamente porque amenaza con debilitar las relaciones formales y extremadamente simbólicas de hombres y mujeres esencial para la perpetuación de la sociedad patriarcal.

No obstante, muchas de ellas serán encauzadas a través “del amor”, como agente corrector, que actúa como forma de control sobre la desviación que la mujer monstruo sufre al alejarse de las normas sociales (Pérez, 2014: 31), además de otras formas de control que forman parte del discurso hegemónico, como son la destrucción de estas mujeres monstruosas que se alejan de la norma establecida (Pérez, 2014: 75).

3. EL MONSTRUO FEMENINO EN LA OBRA DE ANA LILY AMIRPOUR

En 2014, la guionista y directora Ana Lily Amirpour presentó su primera película *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014), calificada como el primer *western* vampírico iraní. Considerada una mezcla de géneros que va desde el terror y el *spaghetti western*, y con una estética en blanco y negro que recuerda, en algunas ocasiones, a la novela gráfica, y en otras, al expresionismo alemán, el film presenta una historia vampírica en una ciudad postindustrial y corrupta llamada Bad City. En este contexto de decadencia social, la directora desarrolla una historia con rasgos oníricos sobre un territorio “inexplorado”, donde se ejerce la violencia patriarcal. Su protagonista, una joven mujer vampiro, vigila por las noches a sus habitantes, para castigar los actos violentos que observa. Paralelamente, nace la historia de amor entre ella y Arash, que definirá el final de la historia.

Como el título sugiere, *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014) pone de manifiesto la inseguridad que sufren las mujeres, o ciertos colectivos *queer*, a sufrir una agresión por la noche. No obstante, la directora, estadounidense, nacida en Inglaterra y de origen iraní, le da una vuelta de tuerca al tema y convierte esta situación de desigualdad y miedo en una amenaza para los hombres, ya que representa a la mujer vampira como un sujeto que vigila y castiga cuando observa que la violencia es ejercida hacia las mujeres. Este arquetipo de *femme fatale*, o mujer castradora, se considera, de esta manera, como una advertencia que emerge desde su naturaleza monstruosa de mujer vampiro. El monstruo encarna una nueva dimensión. Más que nunca, el cuerpo monstruoso es un cuerpo político.

Isabel Balza (2013: 106) incide sobre la cuestión de que, el monstruo, considerado un sujeto excluido de los estándares de normalización, es un cuerpo político, “porque evidencia la vulnerabilidad de todo sujeto en tanto en cuanto pone en entredicho las

9 “The female vampire is monstrous - and also attractive - precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relation of men and women essential to the continuation of patriarchal society”.

normas que otorgan ciudadanía y legitimidad subjetiva". La alteridad que representa es una amenaza que vulnera los valores establecidos.

El personaje principal, llamado "the Girl" (Sheila Vand), haciendo alusión a una identificación colectiva, es una joven vampiresa que viste con un chador a modo de capa y recorre las calles en monopatín, para vigilar por la noche a los habitantes de la ciudad Bad City. La violencia que denuncia el film queda expuesta desde las primeras imágenes que aparecen en la pantalla. Se muestra al espectador cómo es Bad City, una ciudad corrupta donde la violencia está arraigada en la sociedad, hasta el punto de que se apilan cadáveres en zanjas sin que esto provoque ningún tipo de agitación en la población. Bad City se convierte en un territorio fantástico que refleja la pérdida de valores y desesperanza de la era postmoderna.

Ambientada en una ficticia ciudad iraní, el film fue grabado en persa, pero su ubicación podría identificarse con cualquier ciudad americana dadas las similitudes y los múltiples referentes que aparecen a lo largo del film con la cultura estadounidense. También, las imágenes resultan cercanas a la cultura occidental, por lo que el espectador se siente identificado, y puede considerarla un territorio familiar. Esta identificación es inmediata en algunas de las escenas donde aparecen personajes, cantantes y símbolos norteamericanos. Además, esta idea se refuerza nada más comenzar el film con la introducción del personaje de Arash (Arash Marandi). Aparece en la gran pantalla fumando, vestido con unos *jeans*, camiseta blanca y unas gafas de sol al estilo de James Dean. Un símbolo americano en contraposición al vampiro iraní, que explora de esta manera la dualidad de espacios para que el espectador se aproxime aún más a este territorio insólito. Como afirma Farshid Kazemi (2021: 7), la entrada de Arash en Bad City se puede considerar como un "descenso al inframundo". En este universo de personajes marginales, el espectador observa las complejas relaciones que todos ellos comparten, manteniendo un mismo hilo conductor: la violencia. Por ello, Kazemi (2021: 39) ubica el film en un territorio fronterizo entre lo *weird* y lo *erie*, donde esta sensación de extrañeza deja paso a una fuerza mayor:

También hay una sensación palpable de lo inquietante en la película, no solo en las oscuras calles vacías, o en el industrial ruido que reverbera en muchas escenas [...] sino una fuerza amenazadora invisible que impregna la atmósfera de la película y sugiere, que alguien está observando más allá de los atentos ojos de la Chica vampiro¹⁰.

Y, aunque carente de voz en la mayor parte de la película, "the Girl" se convierte en una figura subversiva. La idea que transmite es de una conciencia que arroja una imagen colectiva. No es su condición monstruosa lo que la margina, es la sociedad en la que habita. Por eso, no importa que no mantenga diálogos, ni apenas se pronuncie, el espectador sabe lo que quiere decir.

Según Roas (2012: 448), la cuestión de "darle voz al ser imposible supone una transgresión radical de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico". Es

10 There is also a palpable sense of the eerie to the film, not only in the empty dark streets at night, or the industrial noise that reverberates in many scenes [...] but to a more invisible menacing force that pervades the atmosphere of the film that suggests someone else is watching beyond the vampire Girl's watchful eyes".

ahora, el personaje de “the Girl” quien toma la voz narradora, a través de su *mirada*, pues apenas hay diálogos con ella. Cómo observa *Bad city*, y los hechos que vigila, son lo que “narra” la historia. De esta manera, no solo refleja los peligros de esta sociedad patriarcal, sino que, además, hace partícipe al espectador través de su mirada.

Según Yuko Minowa et al. (2014: 220), “la representación de las imágenes visuales en los medios culturales tiene un efecto poderoso sobre las imágenes que mujeres y hombres tiene de ellos mismos: de lo que son y quiénes son”¹¹. Por ello, la identificación con “the Girl” en este universo simbólico de violencia tiene lugar desde el comienzo del film. El espectador participa en esta mirada monstruosa que le permite observar y analizar esta situación, así como compartir la visión preocupante de la violencia intrínseca en la sociedad contra las mujeres. Además, aunque no se desvela la verdadera naturaleza de la identidad monstruosa de ella (porque no se muestra el origen de su vampirismo), “the Girl” podría ser cualquier chica joven, pues se muestra en la pantalla como una chica normal, con las mismas inquietudes, disfruta de su intimidad mientras baila en la soledad de su cuarto, escucha música *rock*, se pinta la raya del ojo y se enamora. Además, en lugar de descansar en un ataúd, como las clásicas narraciones y films de vampiros han mostrado, “the Girl” tiene un espacio propio, íntimo, que se aleja de las convenciones monstruosas. En definitiva, el personaje aparece en un territorio familiar para el espectador, donde múltiples elementos simbólicos hacen alusión a nuestra cultura, y la alejan de los clásicos patrones de terror. Solo mantiene su naturaleza depredadora como elemento vampírico.

Uno de los elementos más interesantes que introduce el film es la idea de la mujer vampiro que utiliza la violencia, no para satisfacer sus impulsos monstruosos –ni sexuales– sino con una condición redentora. Este arquetipo de mujer perversa adquiere una dimensión del monstruo que ejerce la violencia, simbólica e implícita, en ocasiones, con un único fin, vengativo o purgador. Lejos de los clásicos *Rape and Revenge* y películas donde se representan agresiones sexuales y personajes femeninos violentos que buscan venganza, *A Girl Walks Home Alone at Night* busca desafiar el canon para aproximarse a la condición monstruosa en todas sus dimensiones. La violencia ejercida por la mujer vampiro no es otra que la búsqueda de romper con el orden hasta ahora establecido, y exponer un giro del arquetipo de la dama muerta como catalizador de denuncia ante esta situación. El monstruo posmoderno de la Mujer muerta pone de manifiesto la desesperación generacional, las adicciones, los problemas de consumo, la sociedad (Pedraza, 2014: 323). Y ahora, refleja también el sufrimiento y la violencia de una sociedad, que despoja a la mujer de su condición de ser humano, la agrede, la deshumaniza. La mujer vampiro y el resto de mujeres comparten una misma categoría de animales. Despojadas de su condición humana solo les depara la violencia sexual. Por lo tanto, la vampira encarna una vuelta de tuerca en este territorio fantástico.

Principalmente, la violencia que atraviesa *Bad City* es la violencia machista, pero también se puede encontrar otras formas de violencia, como la violencia cotidiana,

11 “The representation of visual images in cultural media has a powerful effect on women’s –and men’s – images of themselves: what and who we are”.

prostitución, drogas, alienación, consumismo, o el sufrimiento de sus habitantes, que hacen que el espectador se sumerja en un ambiente decadente. El miedo de volver a casa sola de noche es una exploración que reivindica la necesidad de establecer un nuevo orden social y político.

Uno de los puntos álgidos del film tiene lugar cuando la protagonista se encuentra con un niño que observa todo lo que sucede en Bad City. En esta escena, ella le advierte que no tolerará la violencia. De esta manera, la escena gana en tensión e intensidad a través de una mirada feminista que enfrenta al espectador con la condición monstruosa más salvaje de “the Girl”. No es la sed de sangre lo que busca, sino establecer una advertencia. La joven vampira se acerca a la frontera entre lo animal y lo humano, lo monstruoso encarnado en la mujer vampira que representa lo abyecto (Creed, 1993: 61)¹². El niño encarna la esperanza de un futuro más equitativo, o la posibilidad de continuar con la figura que perpetua los patrones violentos.

The Girl: —¿Eres un buen niño? Respóndeme.

The Girl: —¿Eres un buen niño o no?

Niño: —Sí.

The Girl: —No mientas. ¿Eres un buen niño?

Niño: —Sí.

The Girl: —Te lo preguntaré una vez más. Di la verdad. ¿Eres un buen niño? Te puedo sacar los ojos de la cabeza y dárselos a los perros para que se los coman. Hasta el final de tu vida, te estaré vigilando. ¿Entendido? Sé un buen niño.

Lo abyecto en *Una chica vuelve sola a casa de noche*, tiene que ver con la perturbación de la identidad y del orden (Kristeva, 1982: 11). Encontrarse con la representación del monstruo femenino, una figura que colapsa con la cultura dominante, produce aversión porque está desprovista de su condición como sujeto válido en una sociedad que rechaza y marginaliza a ciertos de sus habitantes. No es su condición vampírica lo que se juzga, sino su género. Esto provoca que, teniendo en cuenta el concepto de “lo siniestro u ominoso”, desarrollado por Sigmund Freud (1919: 11), la sensación de miedo es una consecuencia de la pérdida de familiaridad en este contexto, o, en su sentido contrario, Bad City es una experiencia que resulta familiar, pero en el contexto de algo inquietante.

Para Kristeva (1982: 9), “el borde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mi salvación”¹³. La monstruosidad que originalmente aparece como una amenaza, y que pone en peligro los valores y las creencias culturales (Álvarez, 2017: 33), se subvierte. Lo monstruoso se inscribe

12 En *Powers of Horror (Poderes de la perversión)*, 1982). Julia Kristeva explora la representación del monstruo femenino en los films de terror y la relación que éstas tienen en relación a la figura materna, así como con la abyección. Barbara Creed retoma este concepto para desarrollar su teoría fílmica en *The Monstrous-Feminine*.

13 “On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards”.

en el espacio de lo seguro, situando a su contrario como su agresor. Independientemente, el monstruo femenino, “the Girl”, constituye una amenaza para los hombres y para las estructuras patriarcales que dominan este espacio. Sin embargo, la *amenaza* que representa se localiza no solamente por su situación monstruosa, sino también por la violencia que ejerce al invertir las relaciones de poder establecidas, denunciando la alteridad de roles. La conversación con el niño retoma las cuestiones sobre las relaciones de poder, y en especial, en cuestión con la situación de las mujeres. Esto muestra las limitaciones de la verdadera naturaleza monstruosa de “the Girl” como mujer vampiro, ya que después de haber mostrado la cotidianidad, se aparece aquí como un ser de otro mundo, un ser monstruoso que se manifiesta para romper la perpetuación del comportamiento violento en la sociedad y subvertir las relaciones de poder establecidas:

El vampiro femenino es abyecto porque altera la identidad y el orden, movido por su sed por sangre, no respeta el dictado de la ley que deja por escrito las reglas de una conducta sexual apropiada. Como el vampiro, la mujer vampiro también representa lo abyecto porque traspasa los límites entre lo vivo y lo muerto, lo humano y lo animal (Creed, 1993: 61)¹⁴.

La violencia redentora tiene lugar también en el encuentro entre “the Girl” y “the Dealer”. Cuando “the Girl” observa cómo “the Dealer” saca a rastras del coche a la prostituta, Atti, y es testigo de cómo la trata. La joven vampira le sigue y le acompaña a casa. Además de la violencia que ejerce “the Dealer”, también está arruinando la vida del padre de Arash, Hossein (Marshall Manesh), debido a las drogas que le vende.

Momentos antes de su encuentro con “the Girl”, “the Dealer” mantiene una conversación con Atti. La violencia no es solo física, también verbal, reduciendo a la prostituta a la categoría de mujer-objeto en base a los estereotipos que conforman el imaginario social:

El traficante:—¿Cuántos años tienes, Atti?

Atti:—30.

El traficante: —Te estás haciendo vieja.

¿Quieres tener hijos? Las mujeres quieren tener hijos.

Cuando “the Dealer” se encuentra con la joven vampiro, y no sin cierto toque humorístico, se comporta mostrando ciertos estereotipos que encarnan la representación de la masculinidad es, entendiéndolo como un proceso de poder. Con una estética ochentera, tatuajes en la cara y en el cuerpo, pone música y consume cocaína. “the Girl” observa cómo baila y cómo se dedica a levantar pesas para seducirla. Finalmente, ella saca sus colmillos y él introduce su dedo en su boca. “The Girl” le arranca el dedo y se abalanza para matarle.

Pat Kirkham y Janet Thumin (1993: 11) proponen, para estudiar la representación de las masculinidades, el estudio de los cuatro entornos: el cuerpo, la acción, el mundo

14 “The female vampire is abject because she disrupts identity and order; driven by her lust for blood, she does not respect the dictates of the law 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 dead, the human and animal” (Creed, 1993: 61).

externo y el mundo interno. Atendiendo a ellos, observamos como “the Dealer” encarna representaciones visuales de lo considerado como masculino socialmente. Además, se aprecian las manifestaciones de fuerza, la interacción con el resto de personajes, y la experiencia que representa el orden patriarcal (1993: 12).

El horror de esta escena aparece en el énfasis en la secuencia, donde se puede considerar como una ruptura simbólica con la norma patriarcal. El monstruo femenino aparece como un monstruo castrador¹⁵ (Lurie, 1981: 53) que es una amenaza para el hombre. El verdadero miedo proviene de lo que la mujer le pueda hacer (Creed, 1993: 6). Por lo tanto, esta imagen del monstruo femenino se aleja de las primeras apariciones para convertirse en una nueva categoría de la mujer monstruosa o el monstruo femenino castrador, considerado como un monstruo redentor de las relaciones de poder basadas en la norma patriarcal. El monstruo femenino es el que ahora toma el control a través de la violencia. Para Janice Loreck¹⁶ (2016: 1):

Aunque la violencia de un hombre pueda ser representada como heroica o villana, rara vez se describe su capacidad para la agresión física como problemática en sí misma. Cuando una mujer comete un acto de violencia, su comportamiento —incluso, su existencia— causa un profundo malestar y cuestionamiento.

Si se considera a la mujer violenta como “una manifestación textual de la ansiedad, trauma o ambivalencia sobre el género que es característico de un particular momento histórico” (Loreck, 2016: 5), ¿se puede afirmar que el monstruo femenino es una representación de la violencia abyecta que no es posible representar de otra manera? En este sentido, el monstruo femenino emerge como the *femme castratrice* que castiga y controla “la mirada sádica”, donde el hombre es su objeto (Creed, 1993: 153).

Sin embargo, cuando “the Girl” se encuentra con Arash en la calle, después de la fiesta de disfraces, descubre en Arash, que al igual que ella, también es una víctima de Bad City:

Arash: —Estoy perdido, ¿dónde estamos?

The Girl: —Bad City.

Arash: —¿Bad City? Yo vivo en Bad City. Esto no parece Bad City, ¿verdad?

No me suena... Soy Drácula... No te preocupes no te haré daño.

A pesar de que Arash está vendiendo la droga que le ha robado a “The Dealer”, después de encontrarlo muerto, la joven decide estar con él. Ambos son víctimas de

15 A pesar de que la posición tradicional basada en la teoría freudiana argumenta que los hombres tienen miedo de las mujeres por su condición como “castradas”, Creed propone el posicionamiento de Lurie, que considera que los hombres tienen miedo a las mujeres por su naturaleza como “no-castradas”. Ya que, según Lurie, el miedo real es que “women could castrate him both physically and, in a sense, physically” (Creed, 1993: 6).

16 “Although a man’s violence might be represented as heroic or villainous, rarely is his capacity for physical aggression depicted as problematic in and of itself. When a woman commits an act of violence, her behaviour - indeed, her very existence - causes profound unease and questioning”.

Bad City. De igual manera, Atti está atrapada en este lugar insólito. Por ello, cuando “the Girl” conversa con ella, su intención es salvarla de este lugar.

Atti:—¿Por qué me estás siguiendo? ¿Eres religiosa o algo?

The Girl: —No.

Atti:—Mira quien tiene lengua. ¿Quieres hacer lo que hago yo? No es fácil. Si por eso me sigues, no soy profesora.

The Girl: —No te gusta lo que haces.

Atti: —Me estás vigilando.

The Girl: —Por la noche.

Atti: —Entonces... ¿Qué has visto todo este tiempo vigilándome?

The Girl: —Estás triste. No recuerdas lo que quieres. No recuerdas querer. Hace mucho que pasó. Y nada ha cambiado.

Atti: —Idiotas y gente rica. Son los únicos que piensan que las cosas pueden cambiar.

Finalmente, “the Girl” mata al padre de Arash cuando obliga a Atti a drogarse. Cuando Arash descubre que su padre ha muerto, decide huir de Bad City y le pide a “the Girl” que vaya con él. El desenlace parece fatídico ya que Arash descubre que ha sido ella la que ha matado a su padre. Aunque se considere que va a ser castigada por sus acciones, el final es inesperado.

Quando la mujer se rebela, se empodera, toma consciencia de sí misma convirtiéndose en la mujer fálica. Sin embargo, este empoderamiento tiene un claro destino: es un protagonismo permitido hasta la llegada del momento aleccionador que nos muestra, una vez más, cómo salirse de la norma tiene su castigo (Pérez, 2014: 91).

Tras el descubrimiento de la verdad, Arash acepta la condición monstruosa de “the Girl, y ambos escapan de las estructuras sociales de Bad City.

4. CONCLUSIONES

En este artículo se ha abordado el análisis del arquetipo de la mujer vampiro en el film *A Girl Walks Home Alone at Night*. Tomando en consideración el texto fílmico, como una exploración del monstruo femenino, como medio para expresar las ansiedades femeninas en el contexto de lo fantástico y las nuevas representaciones del género de terror. Esta consideración se debe a que el film expone la violencia patriarcal a la que las mujeres están sometidas, y se considera un buen ejemplo de cómo las nuevas representaciones de lo monstruoso y lo femenino subvierten esta situación a través de la violencia liberadora. Para realizar el análisis, se ha partido de una perspectiva interdisciplinar, contemplando las teorías feministas y fílmicas, con el fin de contribuir al estudio del monstruo femenino como arquetipo redentor que utiliza la violencia para invertir las relaciones de poder. Además, este ensayo demuestra cómo este nuevo arquetipo de la vampiresa se aleja de las convenciones tradicionales que lo consideraban tan solo un mero contenedor del deseo masculino.

¿Qué es lo que produce esa inquietud en el monstruo femenino en *A Girl Walks Home Alone at Night*? El espectador asiste a un cambio del paradigma en el imaginario

del terror. La protagonista ejerce una vuelta de tuerca a su arquetipo perverso para convertirse en un monstruo fantástico que, pese a su figura malvada y terrorífica, vela por la seguridad de las mujeres en el contexto de un territorio violento. Como ya se expuso al principio, la naturalización del monstruo lo acerca a la condición humana, y, sin embargo, se convierte en un ser subversivo que adquiere un rol de heroína perversa. Como en el caso del resto de mujeres siniestras mencionadas anteriormente, la vampiresa posmoderna ha evolucionado hacia un universo que la dota de fuerza y de un protagonismo que, hasta ahora, había sido limitado. El mal que combate “the Girl”, con su intimidante presencia, no es otro que un reflejo de la sociedad actual, no mucho más lejana que Bad City.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdi, S.& Calafell, B. M. (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*, 43: 4, 358-370. https://www.academia.edu/31490748/Queer_Utopias_and_Feminist_Iranian_Vampires_A_Critical_Analysis_of_Resistive_Monstrosity_in_A_Girl_Walks_Home_Alone_at_Night (Consultado 20/04/2021).
- Álvarez, N. (2016): “Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica de Hécabe de Eurípides” en *Revista de Filología y Lingüística de Costa Rica*, Vol. 42-Núm. especial, 31-48. (PDF) [Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la Hécabe de Eurípides \(researchgate.net\)](#) (Consultado el 22/03/2021).
- Antón, L. (2017): “Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, no 15, pp. 85-108. [Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo | Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía \(uma.es\)](#) (Consultado 20/04/2021).
- Balza, I. (2009): “Ciudadanía y nuevas identidades de género: sobre biopolítica y teoría queer”. Ponencia presentada en: XVI Semana de ética y filosofía política. Congreso Internacional “Pasado, presente y futuro de la democracia”. (231-238).
- Balza, I. (2013): “Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable”, en *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Centre Dona i Literatura, pp. 85-115. https://www.academia.edu/34599986/Hacia_un_feminismo_monstruoso_sobre_cuerpo_pol%C3%ADtico_y_sujeto_vulnerable (Consultado 4/10/2021).
- Chaudhuri, S. (2006): *Feminist Film Theories*, Oxon, Routledge.
- Cohen J.J. (2012): “Monster Culture (Seven Theses)” en *Speaking Monsters*, Picart C.J.S., Browning J.E. (eds.), New York, Palgrave Macmillan.
- Creed, B. (1993): *The Monstrous Feminine*, London, Routledge.
- De la Peña, J. (2020): “Una aproximación iconográfica del cine de vampiros” en *Imafronte*, nº 15, pp. 237-254.(PDF) [Una aproximación iconográfica del cine de vampiros \(researchgate.net\)](#) (Consultado 30/04/2021).

- Freud, S. (1919): *Lo ominoso*, Recuperado el 10/10/2021 de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Kazemi, F. (2021): *A Girl Walks Home Alone at Night*, Liverpool, Devil's Advocate.
- Kirkham, P. and Thumin, J. (1993): "You Tarzan" en *You Tarzan. Masculinity, Movies and Me*, London, Lawrence & Wishart.
- Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror, An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- Loreck, J. (2016): *Violent Women in Contemporary Cinema*, New York, Palgrave Macmillan.
- Lurie, S. (1981): "The Construction of the "Castrated Woman" in Psychoanalysis and Cinema". *Discourse*, 4, 52-74 [The Construction of the "Castrated Woman" in Psychoanalysis and Cinema on JSTOR](#) (Consultado 20/04/2021).
- Martínez Tejedor, María C. (2007-2008): "Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?)". UNED, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 20-21, 2007-2008, págs. 315-340. https://www.researchgate.net/publication/286166826_Mujeres_al_otro_lado_de_la_camara_donde_estan_las_directoras_de_cine/fulltext/56668fb508ae418a786f49d3/Mujeres-al-otro-lado-de-la-camara-donde-estan-las-directoras-de-cine.pdf (Consultado 22/03/2021).
- Minowa, Yuko et al. (2014): "Visual Representations of Violent Women", *Visual Communication Quarterly*, 21: 4, 210-222. (PDF) [Visual Representations of Violent Women \(researchgate.net\)](#) (Consultado 22/03/2021).
- Mulvey, Laura. (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn, Pages 6-18.
- Pedraza, P. (2020): *El salvaje interior y la mujer barbuda*, España, Antipersona.
- Pedraza, P. (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar.
- Pérez, María del R. (2014): *Arquetipos femeninos en el cine de terror: el mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Roas, D. (2012): "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo", *Letras & Letras*. 28 (2), pp. 441-455. [Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo | Letras & Letras \(ufu.br\)](#) (Consultado 22/03/2021).
- Roas, D. (2019): "El monstruo fantástico y posmoderno: entre la anomalía y la domesticación", *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 161, 29-56. [El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación | Revista de literatura \(csic.es\)](#) (Consultado 22/03/2021).
- Robles, L. (2020): "La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de las novias inmóviles a El amante germano", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, Vol. 7, article 2. <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol7/iss1/2/> (Consultado 20/09/2021).
- Williams, L. (2002): "When the Woman Looks", Jancovich, Mark (ed.), en *Horror. The Film Reader*, Londres, Routledge.