

# Formas de la monstruosidad femenina en el cine de terror español. El caso del vampirismo: *Las vampiras* (Jesús Franco, 1971) y *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)

*Emakumezkoen munstrotasunaren formak beldurrezko zinema espainiarrean.  
Banpirismoaren kasua: Banpiroak (Jesús Franco, 1971)  
eta Emaztegai odoltsua (Vicente Aranda, 1972)*

Forms of female monstrosity in Spanish horror cinema.  
The case of vampirism: *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971)  
and *The Blood Spattered Bride* (Vicente Aranda, 1972)

Rubén Higuera Flores<sup>★</sup>  
Universidad de Salamanca

**RESUMEN:** El presente texto aborda, a partir del análisis textual de *Las vampiras* (Jesús Franco, 1971) y *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), los procesos narrativos y formales a través de los que la mujer sexualmente liberada y/o no subyugada al orden patriarcal era representada mediante el arquetipo de la vampira en el cine fantástico y de terror español durante los últimos años de vida del régimen franquista. Es decir, su formulación como una monstruosa alteridad y un elemento desestabilizador del orden moral y social que debía ser erradicado.

**PALABRAS CLAVE:** cine español; cine de terror; vampirismo; análisis filmico; cine erótico; Jesús Franco.

**ABSTRACT:** *Through the textual analysis of Vampyros Lesbos (Jesús Franco, 1971) and The Blood Spattered Bride (Vicente Aranda, 1972), this text analyses the narrative and formal processes through which the sexually liberated woman and/or one not subjugated to the patriarchal order was represented by the archetype of the female vampire in Spanish fantasy and horror films during the last years of the Franco regime. That is, her formulation as a monstrous otherness and a destabilizing element of the moral and social order that had to be eradicated.*

**KEYWORDS:** *motion pictures, Spain; horror films; film analysis; erotic films; Jesús Franco.*

\* **Correspondencia a / Corresponding author:** Rubén Higuera Flores. Universidad de Salamanca — [rhiguera@ubu.es](mailto:rhiguera@ubu.es) — <https://orcid.org/0000-0002-7849-9791>

**Cómo citar / How to cite:** Higuera Flores, Rubén (2025). «Formas de la monstruosidad femenina en el cine de terror español. El caso del vampirismo: *Las vampiras* (Jesús Franco, 1971) y *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)»; *Zer*, 59, 26-44. (<https://doi.org/10.1387/zer.27443>).

Recibido: 24 de marzo, 2025; aceptado: 15 de septiembre, 2025.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2025 UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

## 1. Introducción. Objeto de estudio y metodología

La noción de lo femenino y la representación de su cuerpo han resultado cuestiones problemáticas a la hora de aproximarse al cine español producido entre los últimos estertores del franquismo y la Transición democrática. El cine de terror realizado en nuestro país entre 1962 y 1983 presenta unas particularidades significativas a este respecto debido a la confluencia de una serie de factores y condicionantes de diversa índole que injirieron de manera determinante en la materialidad de los textos fílmicos que lo integran: la herencia de las mitologías del género y la representación de lo transgresor que lo caracteriza, su adopción de una poética afín al modelo de representación *exploitation*, la intromisión de un aparato censor que decidía, en última instancia, lo enunciable por el discurso, la huella sociológica del nacionalcatolicismo y las constantes argumentales en boga en la industria cinematográfica internacional.

El presente artículo centra su atención en la proliferación en la ficción cinematográfica española de las postrimerías del franquismo (concretamente, entre 1971 y 1975) de la figura de la mujer-monstruo, que había sido delineado con precisión en *Miss Muerte* en 1966 al introducir en el imaginario sadoerótico del fantástico español el arquetipo de la mujer-monstruo que seduce al varón con la promesa del éxtasis carnal para exterminarlo,<sup>1</sup> a través del análisis de una de sus encarnaciones más recurrentes y significativa: la vampira.<sup>2</sup> En buena parte de estas ficciones late un discurso reaccionario ante los cambios que estaban experimentándose en el rol social de la mujer y la liberación de la práctica de la sexualidad del vínculo romántico y de la finalidad de la procreación en los que la ideología nacionalcatólica había adoctrinado a la sociedad española durante la dictadura. En este sentido, en buena parte de las más representativas muestras del género, como en la filmografía de Jacinto Molina, encontramos una representación dicotómica entre los personajes femeninos, que los divide entre aquellos virtuosos, de una pureza virginal, y aquellos de moral disipada, proclives a los pecados de la carne. En esta preclara división subyace una concepción dicotómica de la sexualidad femenina de honda raíz católica en la que la manifestación del deseo y la práctica del sexo estigmatiza a los personajes femeninos, hasta el extremo de encarnar en ellos una inmoral abyección y someterlos a un castigo letal por sus vicios y pecados veniales, sancionado por la causalidad narrativa.

No obstante, en nuestro trabajo optaremos por abordar analíticamente dos obras, *Las vampiras* (Jesús Franco, 1971) y *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), en las que se elabora un discurso plenamente consciente de la inquietud y la ansiedad masculina ante una feminidad poderosa (representada mediante el mito del vampirismo, aquí en su versión femenina), que se sirven de mecanismos retóricos y formales para poner en escena la cultura machista de la sociedad del momento y en las que la transgresión de lo normativo que la feminidad no subyugada encarna se expande a la violentación de los resortes enunciativos convencionales mediante los que se ha refrendado históricamente el orden simbólico y escópico patriarcal en la ficción cinematográfica (Mulvey, 1988).

En consecuencia, nuestro acercamiento a ambos textos fílmicos se sustentará en un análisis textual —deudor de los planteamientos de la semiótica textual— que prestará especial atención a la forma fílmica (espacio textual en el que, consideramos, se construye el discurso fílmico a partir de la dialéctica entre significante y significado) y a la labor enunciativa que opera en ellos para articular determinados efectos de sentido mediante los que se construye su discurso. Puesto que el contexto histórico y cinematográfico en que fueron gestados resulta de suma importancia si queremos comprender la singularidad del discurso de ambas propuestas, complementaremos de manera puntual (en aquellos casos en los que sea el propio texto el que demande la excursión extradiegética) nuestra labor analítica con la aportación de datos relativos al referido contexto histórico e ideológico.

<sup>1</sup> Sobre la transgresión de los roles de género en el cine de terror que este filme introduce, consultar Pavlović (2003).

<sup>2</sup> No en vano, Franco realizaría un *remake* del filme en coproducción con Alemania del Oeste a comienzos del periodo objeto de estudio en nuestro texto: *She Killed in Ecstasy* (*Sie tötete in Ekstase*, 1971).

Resulta obligado señalar que *Las vampiras*, coproducción entre España y Alemania Occidental, posee dos montajes, destinados a cada país productor, que presentan grandes diferencias entre sí. Pese a ser filmado entre el 27 de abril y el 4 de junio de 1970 y estrenado en Alemania el 15 de julio de 1971, el filme no llegaría a las pantallas de nuestro país hasta enero de 1974 (Thrower, 2015: 235), en una versión notablemente recortada que eliminaba la actuación erótica con que se abre la película, aportaba una historia para la vampira protagonista mediante el relato de una *voice over* masculina durante los créditos iniciales<sup>3</sup> y aligeraba los encuentros carnales entre las dos protagonistas, pero también incluía algunos planos y escenas no presentes en la versión alemana. Para su restauración y comercialización en DVD, el director realizaría un montaje integral que combinaba los dos previos, que es el que hemos usado como objeto de estudio.

## 2. Manifestaciones del monstruo femenino

Entre los ejemplos de esa monstruosidad femenina que la producción cinematográfica española formuló entre 1971 y 1975<sup>4</sup> encontramos a la joven de *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975), cuyos devaneos con el cannabis, el alcohol, la desinhibición sexual y la cultura *hippie* y *new age*, vinculadas con la práctica del satanismo en una secuencia inicial que funde (y confunde) todo credo y filosofía que difiera del cristianismo (es decir, a causa de un comportamiento impropio de la clase burguesa a la que pertenece), acarrearán la posesión de la muchacha por parte del espíritu de su progenitor fallecido, que retorna del más allá para atormentar a su viuda como castigo por sus infidelidades cometidas en vida.

De igual modo, el cuerpo de la adolescente de *La endemoniada* (Amando de Ossorio, 1975) será parasitado por una bruja, temible arquetipo que personifica una feminidad subversiva y enemiga del orden religioso y patriarcal, que le hará adoptar un comportamiento que transgrede los tabúes sociales (llegará, incluso, a efectuar la castración de un personaje). Ambas producciones ponen en escena el temor a la quiebra de la unidad familiar tradicional en un contexto moderno, así como a la posible influencia de idearios contrarios al rol sumiso de la mujer impuesto por el nacionalcatolicismo en las nuevas generaciones de mujeres, y operan mediante la revalorización simbólica de la religión católica en un mundo moderno tendente hacia la secularización; ejes temáticos que toman del filme que remedan: *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973).

La brujería como antagonista del patriarcado ya había hecho acto de presencia en el fantástico español con *El monte de las brujas* (Raúl Artigot, 1972), propuesta vertebrada en torno a la pervivencia de una comunidad de brujas oculta entre los bosques del norte de España, refractaria a dejarse apresar por la mirada masculina como acto de insumisión necesario para su supervivencia.

Entre las actrices que encarnaron con mayor asiduidad a mujeres-monstruo a lo largo de estos años, destaca Helga Liné. Obviando aquellos casos en los que su personaje se convierte en colaboradora pérfida a las órdenes de una figura masculina [*La venganza de la momia* (Carlos Aured, 1973), *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973) o *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973)], destacamos *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1971), en la que da vida a una aristócrata de ultratumba que escoge al varón más joven del grupo de incautos que han ido a parar a la localidad que domina para invitarlo a su alcoba y saciar su apetito sexual y de sangre, para después arrojar sus sobras a sus súbditos que se agolpan bajo su balcón, en una de las variadas representaciones alegóricas del poder franquista que pueden rastreadarse en el género durante esos años.

---

<sup>3</sup> Relato que la convertía en una princesa esposada con un sultán que, condenada por este al encierro en su palacio y a la inanición, sobrevivió nutriéndose de la sangre de sus esclavas.

<sup>4</sup> Obviaremos casos como el de *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1972), pues las muertas vivientes que aparecen carecen de voluntad propia al ser reanimadas mediante vudú y controladas por el sabio hindú al que da vida Paul Naschy.

Asimismo, en *Las garras de Lorelei* (Amando de Ossorio, 1974) la actriz encarnará al mito germano de la sirena Lorelei, uno de sus papeles más icónicos, aportando a esta suerte de ondina destructora un irresoluble conflicto entre la violencia destructora a la que se ve arrastrada en su condición de mito<sup>5</sup> y el deseo romántico y carnal que experimenta como cuerpo femenino hacia el cazador contratado para darle muerte. El filme de Ossorio escenifica la escisión entre la híbrida naturaleza de la mujer-monstruo, aportando un carácter trágico al arquetipo que lo condena a su inmólación final.

## 2.1. EL ARQUETIPO DE LA VAMPIRA

En ese catálogo de monstruos femeninos que el cine de terror puso en escena durante el periodo escogido para este estudio, la vampira se erigió en figura tan recurrente como relevante en el imaginario y el discurso del fantástico español.<sup>6</sup> Si el vampiro representa una figura de transgresión que actúa como acicate de las pulsiones sexuales adormecidas y constreñidas por la moral burguesa, la versión femenina del arquetipo añade a dicho potencial subversivo su desafío al orden patriarcal al encarnar una sexualidad activa, poderosa y depredadora (una mujer fálica) que en algunos casos llega a expulsar al varón del sendero hacia el placer sexual.

Si asumimos que los discursos del cine de terror español son enunciados desde una posición enunciativa sexuada y eminentemente masculina, cabe concluir que los relatos ponen en escena fantasías masoquistas y temores masculinos en los que el deseo femenino emerge como elemento monstruoso desestabilizador a erradicar. Esta eclosión en la ficción de figuras vampíricas femeninas evidencia la angustia masculina experimentada ante la amenaza de la pérdida de la posición de poder ostentada que despierta una sexualidad femenina libre, emancipada o indomesticada, reflejo en la ficción de los progresos y conquistas de derechos sociales que la mujer estaba alcanzando en la realidad (Zimmerman, 1996). La reducción a fetiche erótico de ese peligro y su erradicación final en los textos filmicos posibilitaba la tranquilizadora neutralización del temor a la castración que despertaba en el espectador masculino<sup>7</sup> y el retorno al orden (patriarcal, claro).

Las causas para esta abundancia de representaciones de una feminidad abyecta en el caso español podrían rastrearse en la confluencia de factores tanto políticos como sociológicos, industriales e ideológicos. Por un lado, la introducción en la península de costumbres e ideas modernas provenientes del exterior (entre ellas, la de la práctica del sexo desvinculada de la relación sentimental y de la procreación) como consecuencia de la política aperturista puesta en marcha por el gobierno franquista en la década de los sesenta y la aparición de una mujer educada en una cultura menos tradicional y reaccionaria que la España del nacionalcatolicismo, fruto del crecimiento exponencial del turismo en el país merced a una serie de medidas adoptadas por el régimen con la finalidad de convertirlo en una de sus principales fuentes de ingresos (y que tiene en la icónica irrupción del bikini en las playas hispanas uno de sus ejemplos más célebres y polémicos). Tal proceso de apertura al exterior tras años de autarquía fue experimentado con temor por los sectores sociales, políticos y religiosos más conservadores ante la contingencia de que terminaran acarreado la corrupción de las sanas costumbres de la moral nacionalcatólica que el régimen había salvaguardado durante las décadas previas.

De manera paralela al desarrollo de esta tensión modernizadora en nuestro país, se produce la creciente relevancia político-social del feminismo y del activismo feminista en Estados Unidos y Europa, con

<sup>5</sup> Con un resultado menos inspirado, y decididamente deudor de la ficción *pulp*, Ossorio también vincularía a la mujer-monstruo con lo salvaje, lo animal y lo atávico en *La noche de los brujos* (1974).

<sup>6</sup> Además de los dos largometrajes en los que nos detendremos, encontramos también las vampiras interpretadas por Teresa Gimpera en *La tumba de la isla maldita* (Julio Salvador, 1973), Patty Shepard en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) o la española Lina Romay en la coproducción franco-belga *El ataque de las vampiras* (*Les avaleuses*, 1973).

<sup>7</sup> El monstruo femenino como amenaza de castración fue teorizado por Creed (1993).

su llamada segunda ola y la lucha por la consecución de reformas legales que paliaran las significativas desigualdades entre sexos, a la que, con todas las dificultades del yugo dictatorial, España no resultaría impermeable, con la creación en 1965 del Movimiento Democrático de las Mujeres, con vínculos con el Partido Comunista de España.<sup>8</sup>

Puesto que una de las características definitorias del cine de terror es su capacidad para reflejar los temores y las ansiedades del contexto histórico y la sociedad en que es producido merced a su capital alegórico, podríamos aventurar que las inquietudes que tales transformaciones en curso despertaban se manifestaron en las ficciones cinematográficas a través de diversas máscaras monstruosas de una feminidad liberada que no acata y desafía la tradición, la moral y el sistema patriarcal. Esta hipótesis entroncaría con la teoría que Wood (2003) formuló sobre el retorno de lo reprimido en el cine de terror a partir de la concepción freudiana de la represión como mecanismo básico de nuestro inconsciente que permite al sujeto mantener alejadas de la conciencia aquellas representaciones vinculadas a una pulsión.

No obstante, al igual que todo proceso de represión deja huellas en el inconsciente que terminan manifestándose, los elementos reprimidos en nuestra cultura regresan bajo fórmulas metafóricas (por ejemplo, las figuras de lo monstruoso) de aquello «que la ideología burguesa no puede reconocer o aceptar, pero ha de lidiar con ello», bien sea «rechazándolo y, si es posible, aniquilándolo o convirtiéndolo en seguro y asimilándolo». (Wood, 2003: 65-66). La mujer-monstruo del cine español sería, por tanto, consecuencia de aquello que el sistema patriarcal y la dictadura franquista había reprimido, la libertad y la sexualidad femenina, que terminan retornando y amenazando su estabilidad bajo la forma de lo (moralmente) aborrecible.

Mas, en nuestra hipótesis de los motivos que podrían explicar esta querencia hacia la monstruosidad femenina en el cine de terror de la época, no debemos perder de vista la dimensión industrial y comercial del arte cinematográfico. Es decir, la adopción e imitación de temáticas y tendencias en boga en el panorama cinematográfico internacional con una finalidad crematística de rentabilizar productos exitosos mediante la mimetización de sus propuestas.

En este sentido, no podemos obviar la determinante influencia ejercida por una corriente de terror erótico europea encabezada por la obra de Jean Rollin, el propio Jesús Franco, la influyente *El rojo en los labios* (*Les lèvres rouges*, Harry Kümel, 1971) y la bautizada como Trilogía Karnstein, serie de largometrajes producidos por Hammer Film Productions entre 1970 y 1971 —integrada por *Las amantes del vampiro* (*The Vampire Lovers*, Roy Ward Baker, 1970), *Lujuria para un vampiro* (*Lust for a Vampire*, Jimmy Sangster, 1971) y *Drácula y las mellizas* (*Twins of Evil*, John Hough, 1971)— cuyo nexo en común se reducía a tomar como fuente de inspiración el relato *Carmilla* (1871) de Joseph Sheridan Le Fanu, convertido en texto fetiche inspirador del vampirismo lésbico cinematográfico desde *Sangre y rosas* (*Et mourir de plaisir*, Roger Vadim, 1960).<sup>9</sup> Como expusimos en otro lugar (Higuera Flores, 2024a: 104),

son los placeres de lo prohibido y la transgresión que esta feminidad promete lo que la convierte en irresistiblemente atractiva para el espectador, pero, al mismo tiempo, en tremendamente amenazante. En ese difícil equilibrio entre deseo/atracción y amenaza/rechazo, en el encuentro y (con) fusión entre lo erótico y lo tánático, se enhebra el discurso de los filmes del terror erótico.

En esta potenciación de los elementos eróticos en el cine de género español fue determinante la relajación de la acción censora en lo referente a las coproducciones internacionales del cine de género a partir de la Ley de Prensa de 1966, que anulaba la censura previa (paso previo a su extinción final con el Real Decreto del 1 de abril de 1977), lo que permitió explotar comercialmente el morbo y la sed de erotismo

---

<sup>8</sup> A este respecto, consultar Arriero Ranz, 2016.

<sup>9</sup> La coproducción hispano-italiana *La maldición de los Karnstein* (*La cripta e l'incubo*, Camillo Mastrocinque, 1964) fue el primer largometraje de nuestro cine que adaptó el relato de Le Fanu.

de un público al que dichos contenidos le habían sido vetados con anterioridad. La adopción por parte de la industria cinematográfica de la práctica de la doble versión<sup>10</sup> y el emplazamiento de las tramas en el extranjero<sup>11</sup> limaba aquellos elementos textuales que mayores problemas podrían haber acarreado con el aparato censor del régimen.

### 3. Análisis textuales

#### 3.1. LAS VAMPIRAS: LA TRANSGRESIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN SEXUADA DE LA MIRADA VOYERISTA

Desde su inicio, *Las vampiras* evidencia (y explota a conveniencia) la erotización del cuerpo femenino para deleite escópico del público que el dispositivo de representación cinematográfico puede consumir mediante la puesta en escena de una actuación erótica en un local de ocio. En la frecuente representación de espectáculos eróticos y encuentros carnales que encontramos en la nutrida filmografía de Jesús Franco (y que constituye una de las constantes de su obra), la cámara deviene reflejo de la pulsión escópica tanto del espectador como de un enunciador que ausculta con delectación los cuerpos congregados en el campo visual y sus movimientos en búsqueda de un goce cuyo logro pasa por asumir la propia condición de objeto de placer de otro(s), mas no tanto del ocasional compañero de interacción sexual, como de una mirada externa: aquella que implica el propio dispositivo filmico: la del espectador extradiegético.

En su primera aparición en pantalla, la condesa Nadia Oskudar (Soledad Miranda),<sup>12</sup> la vampira que protagonizará la aludida *performance*, revela ser consciente de la presencia del espectador allende esa cuarta pared que vulnera con una mirada a cámara mediante la que parece invitarlo a unirse carnalmente a ella, extendiendo sus brazos hasta casi tocar el objetivo con sus dedos, como si acariciara al espectador. Su actitud socava uno de los fundamentos del goce voyerista, el de ampararse en el desconocimiento del objeto/sujeto mirado de estar siendo contemplado, y pone en crisis la polaridad o dicotomía freudiana *mirar-ser mirado*. Seremos, por tanto, testigos de una actuación, de un rito de seducción activado por quien debía ser objeto receptor de la mirada, que se erige así en agente del proceso, exhibiendo su desnudez con una desinhibición que constituye un desafío a la moral conservadora [Fig. 1]. La mirada será, precisamente, uno de los mecanismos mediante los que Nadia ejercerá control (ergo, vampirizará) sobre Alice Gordon (Ewa Strömberg)<sup>13</sup> en algunos momentos de la trama; poder que la enunciación reforzará mediante la dinámica del plano-contraplano. Para la escritura franquiana, el vampirismo es, en esencia, un acto de fascinación y devoración escópica.

<sup>10</sup> Mediante la práctica habitual de la doble versión, una misma producción generaba dos montajes que presentaban notorias diferencias entre ellos: un montaje destinado al mercado internacional, en el que se incluían planos exclusivos con desnudos de las actrices y secuencias de contenido sexual de mayor duración, y un montaje para el mercado nacional en el que los referidos desnudos eran sustituidos por planos análogos en los que los cuerpos de las actrices aparecían (en mayor o menor medida) cubiertos por ropa y las secuencias de sexo podían ser sensiblemente aligeradas en su duración y/o contenido.

<sup>11</sup> Así, por ejemplo, en el guion original de *La marca del hombre lobo* (Enrique Eguíluz, 1968) el licántropo protagonista era asturiano, origen que tuvo que ser modificado por imposición de la censura, reacia a que se relacionara a España con lo sobrenatural (Expediente número 52523 del Archivo General de la Administración. Signatura: AGA 36,04175). De similar manera, el guion de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1971) ubicaba la trama en Galicia, pero el gobierno franquista obligó a modificarlo para no ahuyentar a potenciales turistas (Expediente número 65915 del Archivo General de la Administración. Signatura: AGA,36,04437).

<sup>12</sup> Llamada Nadia Carody en el doblaje alemán.

<sup>13</sup> Bautizada Alice Westinghouse en el doblaje alemán.



FIGURA 1

Fuente: *Las vampiras*.

Más ese acto de seducción va más allá de la apelación al espectador. La mirada inicial del personaje embruja al propio dispositivo filmico: en los siguientes minutos, la cámara, cautiva del influjo de la vampira, ausculta su piel, sus gestos y sus acciones sobre el escenario con una voraz lujuria escópica sirviéndose de *zooms* hacia partes de su anatomía, en un recurrente estilema de la escritura franquiana que formaliza la mirada confesamente *voyeur* del enunciador.<sup>14</sup> La fragmentación corporal que los límites del encuadre instauran como resultado de la reducción del campo visual que impone el *zoom* torna en fetiche erótico a Nadia para el placer escópico del espectador. Lejos de sentirse objetificada, el personaje obtiene poder con la exhibición de su cuerpo al saberse poseedora del deseo de la audiencia que la contempla. En su actuación desempeña un papel relevante el reflejo de su cuerpo en un gran espejo, que constituye la primera transgresión de la naturaleza clásica del vampirismo que encontramos en el filme (Nadia posee reflejo, al contrario que los vampiros tradicionales) al tiempo que explicita el narcisismo y la voluntad exhibicionista del personaje, que lo lleva a escenificar su rito de seducción y succión de la sangre de sus víctimas públicamente, en una suerte de prolepsis de la seducción de Alice (repárese en su parecido con el del maniquí empleado en la actuación) por parte de la vampira [Fig. 2].

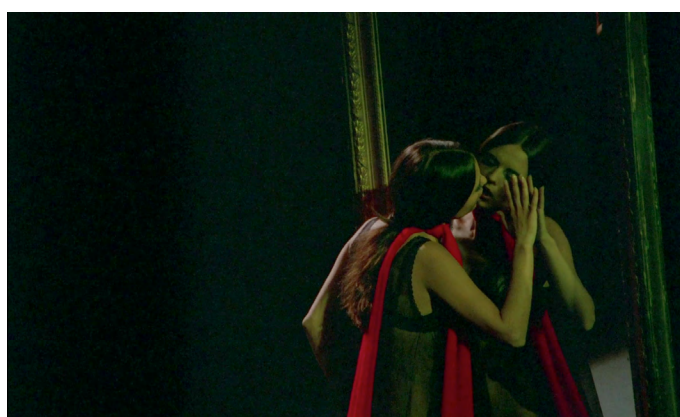


FIGURA 2

Fuente: *Las vampiras*.

---

<sup>14</sup> Una mirada pulsionalmente voyerista sobre la que se construye el dispositivo del cine *exploitation* del que se nutre el filme que nos ocupa.

Durante esta secuencia, la enunciación no escogerá a un personaje masculino de entre el público asistente al espectáculo que funcione como soporte diegético de la mirada del espectador del filme. Por el contrario, la cámara individualiza mediante el *zoom* a una espectadora, Alice, cuya mirada fascinada revela el deseo que ha despertado en ella la actuación de Nadia, transgrediéndose así la tradicional idiosincrasia heterosexual del placer escópico que rige tanto el *show* erótico que sobre el escenario acontece como la construcción del discurso y de la mirada cinematográfica. Más aún, el vínculo entre mirada deseante y sujeto deseado/mirado es construido mediante la especificidad del relato cinematográfico del montaje: ninguna imagen nos muestra la contigüidad espacial entre el lugar de los espectadores y el de la representación [Fig. 3].



FIGURA 3

Fuente: Las vampiras.

En la siguiente secuencia, Alice relata a su psicoanalista un sueño recurrente, en el que aparece la misteriosa figura de Nadia, tumbada en un diván de color rojo, conectando así nuevamente a la paciente con el color que caracteriza a Nadia (su fular rojo ha tenido una relevancia plástica capital acompañando a la vampira desde su aparición). Mientras lo hace, la cámara realiza un *zoom* hacia ella, gesto enunciativo que revela la voluntad de adentrarse en su interior, en lo profundo de su psique. [Figs. 4 y 5] El personaje de Nadia parece, así, ser fruto del deseo reprimido de Alice, quien confiesa haber alcanzado el orgasmo en más de una ocasión durante el sueño.<sup>15</sup> Sexualmente frustrada (en la versión alemana, su terapeuta le aconseja que busque «un mejor amante» que su actual pareja),<sup>16</sup> su encuentro con Nadia implica su desinhibición (se baña desnuda junto con la no muerta) y liberación del deseo sexual reprimido.<sup>17</sup> Alice es, por tanto, un personaje que se halla escindido entre lo normativo (aquello que la sociedad espera de ella como mujer) y su deseo (su apetito sexual hacia Nadia).<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Una ulterior secuencia evoca de manera especular la aquí abordada, estableciendo un nexo entre ambas mujeres. En ella, Nadia aparece igualmente tumbada sobre un sofá acolchado mientras recuerda y relata a su sirviente mudo la escena primaria de su vampirización por el conde Drácula, al tiempo que el objetivo de la cámara se aproxima hacia el rostro del personaje. La mordida por parte del vampiro fue experimentada, según verbaliza Nadia, con una «indescriptible» mezcla de «placer y dolor».

<sup>16</sup> En el doblaje del montaje español, se limita a recomendarle unas vacaciones y dedicarse «al hombre que ama».

<sup>17</sup> La oposición entre los colores de las vestimentas de ambos personajes femeninos denota que provienen de universos distintos.

<sup>18</sup> Con recurrencia, las ficciones de Franco se articulan en torno a relatos de corrupción de sus protagonistas, clara influencia de la obra del Marqués de Sade en su cine, que adaptó en diversas ocasiones.

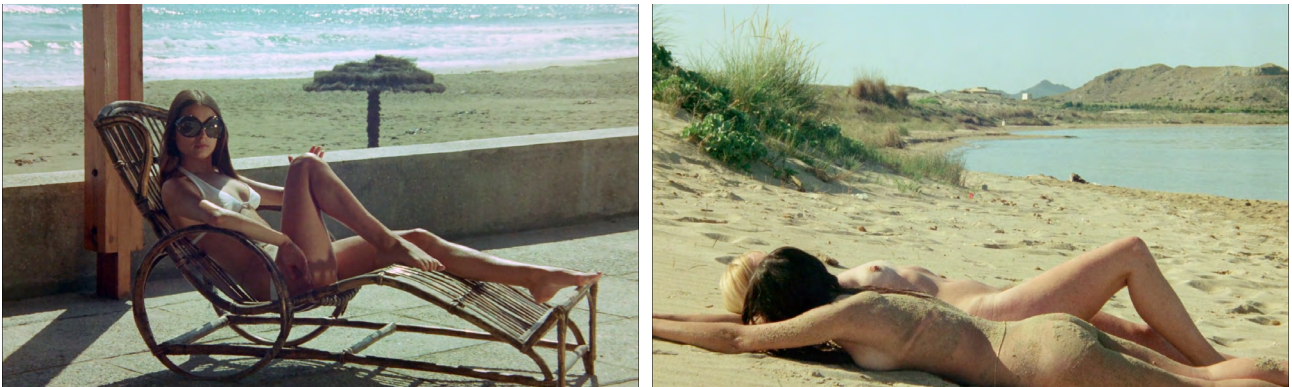




FIGURAS 4 Y 5

Fuente: *Las vampiras*.

A diferencia del que caracteriza a otras propuestas coetáneas dentro del género en nuestro país, no estamos ante un filme de discurso reaccionario, como denota la inversión de los códigos lumínico-esce-nográficos adheridos al mito del vampirismo y a la monstruosidad en el cine de terror, aquí vinculados, por el contrario, al apolíneo universo de la ciencia y la razón. Nadia vive su naturaleza de no muerta con afán hedonista y una insolente transgresión de las normas canónicas del mito: no solo camina de día, sino que toma el sol. [Figs. 6 y 7] Su morada no es el tétrico castillo en ruinas franqueado por un bosque te- nebroso, sino una casa de colores vivos y saturados (destaca y domina el rojo, obviamente) y estética pop, frente a un mar cuyo sonido del oleaje inunda la atmósfera sonora del lugar, cuyos grandes ventanales se abren a la inmensidad del horizonte, lo que no es óbice para que la presencia escénica de una red presagie que Alice está cayendo en las redes de la vampira.<sup>19</sup> [Figs. 8, 9, 10] La morada del monstruo es el lugar de lo dionisiaco, lo sensual y lo voluptuoso.



FIGURAS 6 Y 7

Fuente: *Las vampiras*.

<sup>19</sup> Idea que vaticinaba igualmente la imagen de una mariposa revoloteando en una red del sueño de Alice, unida sin- tácticamente con la amenazante aparición de un escorpión.



FIGURAS 8, 9 Y 10

Fuente: *Las vampiras*.

En oposición a este espacio encontramos la clínica del doctor Seward (Dennis Price). De arquitectura y ornamentación clásicas (en las que predomina la madera), es el lugar de la represión: entre sus muros, una antigua amante de Nadia se halla enclaustrada en una angosta habitación. En una secuencia, Seward, erguido, aparece confrontado al cuerpo femenino de su paciente/reclusa contorsionándose en una suerte de éxtasis al recordar el placer que la condesa le suministraba. La imagen evoca la del neurólogo Jean-Martin Charcot ante las contracciones corporales de las llamadas histéricas que mostraba durante sus lecciones clínicas en el hospital La Salpêtrière.<sup>20</sup> [Figs. 11, 12, 13] En este espacio, pronunciadas sombras se proyectan sobre las paredes y la banda sonora es conquistada por un estridente sonido de violines desafinados. Franco subvierte estos signos firmemente codificados del género, generalmente asociados con lo monstruoso y amenazante, al vincularlos con la psiquiatría y el universo de la razón, que pretenden reprimir, someter y controlar la sexualidad femenina. [Fig. 14] Seward, retratado en ocasiones mediante una óptica angular que deforma su semblante, es un personaje oscuro y siniestro que en realidad anhela ser vampirizado por Nadia, revelando los auténticos deseos que subyacen tras la apariencia de respetabilidad burguesa y la hipocresía de dicha clase social.

<sup>20</sup> Diversas instantáneas de las pacientes fueron recogidas por Désiré Magloire Bourneville y Paul Régnard en el libro *Iconographie Photographique de La Salpêtrière (1876-1880)*.

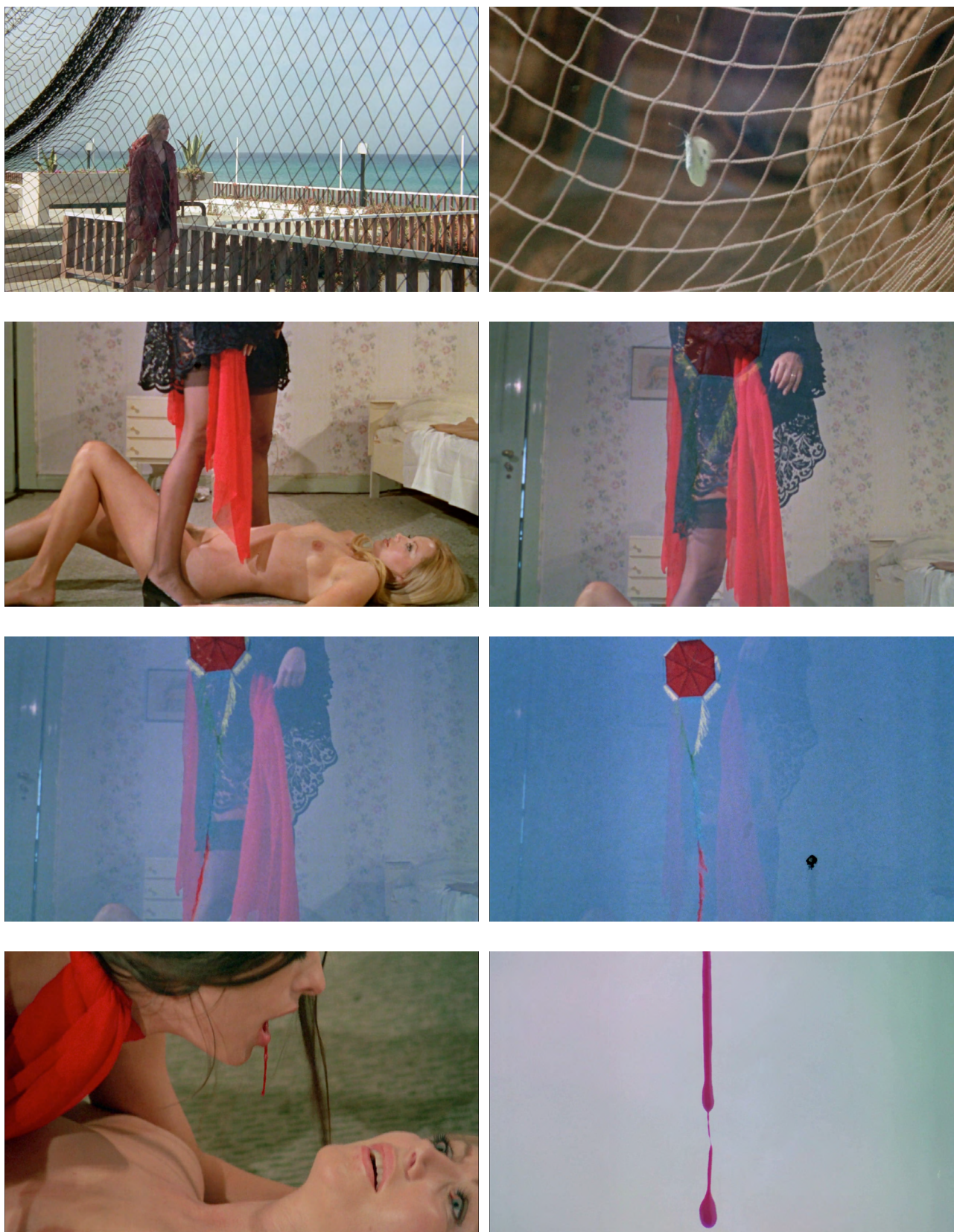


FIGURAS 11, 12, 13 Y 14

Fuente: *Las vampiras*.

Al tiempo que *Las vampiras* establece una dialéctica con el relato clásico de terror para rebatirlo, la libertad e iconoclasia que caracteriza a la escritura fílmica franquiana tensa los fundamentos sobre los que se cimienta la gramática y la narración clásica mediante sistemáticas transgresiones de esta,<sup>21</sup> acordes con el discurso contestatario de la propuesta. Así mismo, los modernos y sensuales ritmos musicales cercanos al *lounge* que acompañan a las imágenes tienen tan poco que ver con los motivos musicales del terror clásico como el trazo fílmico empleado. La vulneración del orden (moral, heteropatriarcal) en la historia tiene, por tanto, su correlato en la dimensión formal. El montaje opera ocasionalmente mediante la asociación sintáctica de formas y colores, trascendiendo el eje sintagmático de la narración para explorar el paradigmático: el mentado sueño de Alice introduce una serie de motivos visuales que la escritura relacionará visualmente mediante la analogía figurativa, cromática o conceptual (la metáfora) con otros que aparecerán durante el viaje a Anatolia de la protagonista y su encuentro con Nadia, revelando que dicho sueño era una especie de *llamada*. [Figs. 15 a 22] No puede sino resultar de una coherencia irrefutable que el instante en que Nadia muerde a Alice sea formalmente correspondido con un abrupto y pulsional *zoom* por parte de la escritura.

<sup>21</sup> La escritura de Jesús Franco es un patente exponente de los procedimientos enunciativos que dinamitaron la narrativa clásica con la irrupción de la modernidad cinematográfica a partir de los años sesenta. Su inscripción dentro del cine de género menos decoroso ha conllevado que su aportación a esta no haya sido analizada ni reconocida.



FIGURAS 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22

Fuente: *Las vampiras*.

Alice terminará exterminando a la vampira, temerosa del deseo que despierta en ella. Erradicado el objeto de deseo desestabilizador, la joven puede retornar al orden heteronormativo de su vida previa, como certifica la última imagen en que la veremos, abrazada y cobijada bajo el brazo de su esposo. [Fig. 23]



FIGURA 23

Fuente: *Las vampiras*.

### 3.2. LA NOVIA ENSANGRENTADA: LA AMENAZA DE CASTRACIÓN

En el arranque de la cuarta película de Vicente Aranda, la sangre reclama temprana y poderosamente la atención del espectador: una sustancia de hemoglobínico color rojo se derrama desde la parte superior del encuadre hasta ocupar por entero el campo visual. [Fig. 24] La relevancia simbólica del referido color será constante a lo largo del filme, pues representará la unión entre los tres personajes femeninos mediante objetos tales como las rosas (símbolo igualmente de la feminidad), el suéter de la infante Carol y, en especial, la sangre, símbolo e indicio a un mismo tiempo del contacto físico entre los cuerpos y del deseo sexual entre la protagonista, Susan (Maribel Martín), y Mircala (Alexandra Bastedo).



FIGURA 24

Fuente: *La novia ensangrentada*.

En la secuencia inicial, Susan aparece en pantalla retratada de perfil mediante un primer plano que subraya la importancia dramática que tendrá el personaje. El velo blanco que cubre su rostro apunta la pureza de la joven, recién esposada. El plano de su marido posee unas características de escala y angulación

análogas, pero el personaje ocupa un espacio en el campo visual opuesto al de la joven. Mediante esta sencilla oposición visual, la enunciación enfrenta a ambos personajes. No es un gesto casual ni gratuito, pues la guerra entre sexos late a lo largo de todo el metraje de un filme en el que las pulsiones violentas, la posición masculina de poder y la sumisión femenina caracterizan la relación del matrimonio que vemos en pantalla. El referido velo que Susan porta a su llegada a la casa familiar de su marido se enreda con el fállico y diminuto cañón que sirve de decoración en su interior, presagiando la conflictiva relación sexual con su esposo. [Figs. 25, 26 y 27]



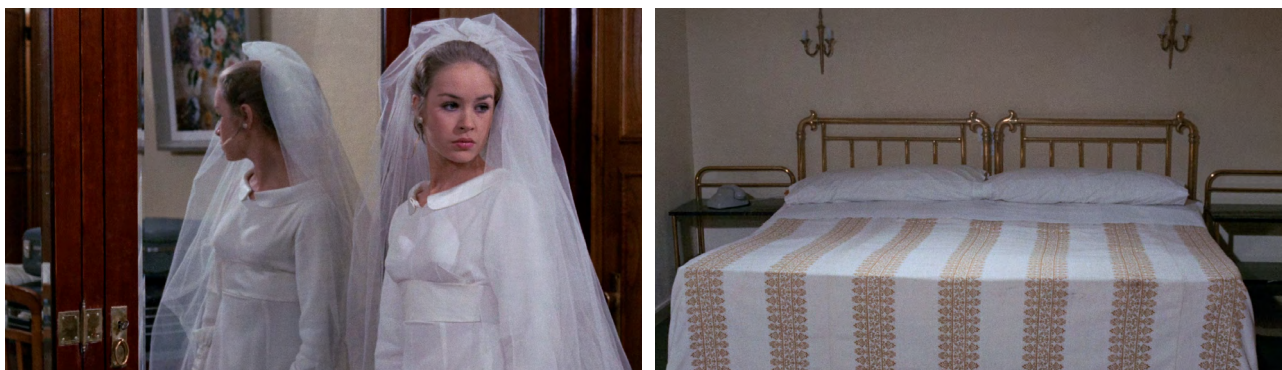
FIGURAS 25, 26 Y 27

Fuente: *La novia ensangrentada*.

De igual manera, con la economía narrativa de un efectivo campo-contracampo, el cineasta revela al espectador el temor de su protagonista al confrontar la mirada temerosa de Susan con la fuente de su angustia: la cama de matrimonio que aguarda al personaje en su noche de bodas. [Figs. 28 y 29] Se evidencia así el temor (rechazo, quizá) de Susan hacia su inminente pérdida de la virginidad. Significativamente, la recién esposada se figura el contacto carnal en dicha cama bajo la forma de una violación en una escena imaginaria en la que es agredida por un asaltante con una media que cubre su rostro. El anonimato y la ocultación de los rasgos faciales impiden la individualización del agresor, quedando este reducido a una figura antropomorfa masculina, generalizándose de esta manera la amenaza que para la protagonista representa el sexo masculino. Igualmente, el nombre del esposo de Susan no será revelado al espectador en todo el metraje. La finalidad parece obvia: extender al conjunto del sexo masculino aquellos rasgos que caracterizan al personaje interpretado por Simón Andreu.

El temor de la protagonista se revelará fundado: en su noche de bodas, su consorte rasga con violencia el vestido de Susan, quien se entrega a su marido con los brazos abiertos en una ofrenda sacrificial de su cuerpo desposada de todo goce. Según expone Zimmerman (1996: 435), «the honeymoon, traditionally, is a transitional period during which the husband asserts his power and control over his bride, winning or forcing her into institutionalized heterosexuality». La brutalidad del episodio parece contaminarse

al proceso enunciativo, pues un gesto de una virulencia análoga irrumpe en pantalla mediante un corte directo: la acción de podar vegetación con unas tijeras que un jardinero lleva a cabo en el exterior del hotel donde el matrimonio se hospeda. Encontramos, por tanto, una clara voluntad por parte de la instancia enunciativa de generar en el espectador una impresión de violencia mediante la concatenación sintáctica de ambos planos, al tiempo que sugiere el deseo inconsciente de la castración del esposo por parte de la joven, que será retomado posteriormente de manera literal.



FIGURAS 28 Y 29

Fuente: *La novia ensangrentada*.

Así, el género masculino aparece representado como esencialmente violento (el varón no duda en someter a su esposa mediante el uso de la fuerza para saciar su deseo sexual), que obtiene un placer narcisista y sádico con la conquista y el sometimiento del sexo opuesto (la secuencia de la caza del conejo hembra resulta especialmente significativa en cuanto símil del machismo que rige en sus relaciones con el otro sexo), pero que, en última instancia, se descubre negligente a la hora de proporcionar placer al sexo femenino («Mi pobre amante fracasó una vez», relata la protagonista refiriéndose a su única relación anterior). Huyendo de su esposo, Susan se encierra en un palomar, metáfora carcelaria del matrimonio en el que se encuentra atrapada. La joven envía lejos la llave que abre el palomar (el acceso a su sexo) atándola a una paloma blanca. El hombre forzará la puerta (nueva acción simbólica de una violación) para acceder a su objeto de deseo. La entrega de Susan a su esposo con los brazos extendidos deviene un nuevo acto de abnegado sacrificio, revestido de simbología religiosa, por parte de la joven, cuya apariencia frágil y rostro añorado refuerzan la idea de sometimiento forzoso de la que es objeto. [Fig. 30]



FIGURA 30

Fuente: *La novia ensangrentada*.

El profuso caudal simbólico del filme, que vincula el presente texto con la tendencia al relato alegórico de las escrituras autorales del cine del tardofranquismo y de la Transición,<sup>22</sup> alcanza a lo largo del metraje una saturación redundante: la relación matrimonial como experiencia violenta para la mujer aparece igualmente simbolizada tanto por el moretón que el anillo del varón deja en el rostro de Susan tras golpearla como por la herida longitudinal en forma de sexo sangrante que el acto de autolesión de la protagonista deja en la palma de su mano, que remite nuevamente a su vivencia del sexo marital como agresión.

Frente al personaje masculino, el influjo seductor que la leyenda de Mircala ejerce sobre la protagonista radica en la libertad que evoca, pues encarna una feminidad no subyugada, que rechaza la sumisión al sexo masculino. Es por ello que el personaje se desenvuelve en un entorno natural, alieno a lo doméstico, proyección escenográfica de su naturaleza indomesticada, pero también entre las ruinas en las que se encuentra su tumba (herencia de los códigos del relato gótico). Podría tratarse de la proyección fantasmática de los deseos de Susan: puesto que Mircala asesinó a su esposo, antecesor del personaje de Andreu, porque «trató de imponerle prácticas insoportables», Susan encuentra en su leyenda la promesa del empoderamiento y la liberación femenina frente al sometimiento a los apetitos masculinos que su matrimonio representa. Es precisamente tras visitar y abrir la tumba de Mircala cuando Susan, y tras escuchar su leyenda relatada por su marido (los diversos planos de la mirada de la protagonista mientras escucha transmiten su fascinación y la manera en que parece estar imaginando el pasado del personaje), se revelará capaz de negar su cuerpo a su consorte por vez primera.

La irrupción de la vampira cataliza el deseo inhibido de Susan de castrar a su esposo (acto que conlleva la apropiación y conquista de lo fálico: el estilete), que emerge mediante pesadillas («¡Aniquila su maldita potencia», exhortará Mircala a la protagonista en un sueño, incitándole a agredir letalmente y emascular a su esposo). Frente a la aparente ausencia de goce de Susan en los encuentros sexuales con su esposo, durante el apuñalamiento y castración de este en el referido sueño (suerte de violación del cuerpo masculino en venganza por el abuso del propio por parte del esposo) mostrará una actitud y énfasis similar al del fragor sexual, con sonoros jadeos. [Figs. 31 y 32] La destrucción del sujeto fálico deviene acto de liberación para la feminidad oprimida por este. No es gratuito que Susan esconda la daga que Mircala le entrega bajo su almohada, connotando su deseo inconsciente de vengar la pérdida de su virginidad.



FIGURAS 31 Y 32

Fuente: *La novia ensangrentada*.

<sup>22</sup> La existencia de un diálogo entre el cine de autor y el cine de género en la cinematografía española de la época es todavía una cuestión por explorar en la historiografía de nuestro cine. El caso que nos ocupa es un ejemplo de tal vínculo, pues Aranda construyó su singular discurso sobre las mimbres del género desde sus inicios relacionados con la Escuela de Barcelona, como prueban *Fata/Morgana* (1966) y *Las crueles (El cadáver exquisito)* (1969). Sobre la Escuela de Barcelona, consultar: Albert, 2016; Heredero y Monterde, 2003.



En este sentido, resulta significativo que Susan asuma la naturaleza imaginaria de su visión de Mircala en su segunda aparición, ya que no comenta nada a su esposo. En esta, Mircala aparece rodeada de una niebla que le confiere una naturaleza fantasmal y con su vestido de novia, que establece un vínculo directo con Susan. En sus primeras apariciones, el contacto entre Mircala y Susan es visual. Solo tras rechazar la segunda a su esposo, el fantasma de Mircala se aproximará a la cama en la que la protagonista reposa (nuevamente, la vampira aparece bajo el sueño de la razón de la protagonista) para establecer contacto físico y morder su cuello. Su entrada en escena (que el enunciador muestra a través del reflejo de un espejo, contraviniendo la canónica incapacidad del vampiro para reflejarse) va precedida de un incremento de la iluminación de la escena que otorga un halo irreal y fantástico al instante. De similar manera, la alternancia entre la imagen de Mircala acercándose a Susan y una serie de fotogramas completamente en blanco redundan en la idea de que nos movemos en el terreno de lo onírico y lo fantástico. Ambos procedimientos subjetivizan formalmente la experiencia del contacto con la vampira por parte de Susan, cuyo expresión revela experimentar placer. [Fig. 33]



FIGURA 33

Fuente: *La novia ensangrentada*.

En una conversación entre Susan y Carmila (falsa identidad bajo la que la vampira se introduce en la casa familiar) resuelta en plano-contraplano, la enunciación se sirve de una pintura que adorna la estancia para apuntar la relación existente entre ambas mujeres: a la izquierda de la composición en los planos dedicados a la primera, el espectador puede contemplar una pintura en la que dos féminas púberes se muestran en actitud cariñosa. [Fig. 34] En un contexto familiar de evidente misoginia (los retratos de las mujeres que formaron parte de la familia del personaje masculino reposan ocultos en el sótano, como castigo por la afrenta hacia el género masculino cometida por Mircala), las mujeres jóvenes desarrollan un vínculo entre sí para hacer frente al asfixiante machismo regente. Ante la injuria a la virilidad que representa la relación lésbica entre Susan y Mircala (descrita por el esposo como un «ritual grotesco, delirante»), el hombre reaccionará exterminando a las dos mujeres —y cercenando asimismo la semilla que su ejemplo ha sembrado en la generación venidera (Carol, la hija de los guardeses)—, cuyos cuerpos encuentra yaciendo desnudos juntos en el interior del féretro de la segunda, que no solo se han atrevido a no someterse a la voluntad masculina, sino también a excluir al sexo opuesto (el falo) del camino hacia el placer. [Fig. 35]

Además del relato de Le Fanu, Aranda bebe de dos fuentes bien reconocibles, como bien apuntó Colmena (1996). Por un lado, el mito judío de Lilith, primera mujer creada por Yahvéh que, tras no doblegarse ante Adán, abandonó el Edén para instalarse junto al mar Rojo (repárese en la escena en que el personaje de Andreu encuentra a Mircala enterrada en la arena de la playa, una imagen de innegable potencia surrealista) y convertirse en lascivo súcubo.



FIGURAS 34 Y 35

Fuente: *La novia ensangrentada*.

Por otro, la tragedia de *Judith* (1841), de Christian Friedrich Hebbel (inspirada a su vez en el *Libro de Judit* del *Antiguo Testamento*), en la que la virginidad de Judith se encuentra protegida por un tabú (su primer esposo se vio paralizado por una indescriptible angustia durante la primera noche de bodas y jamás se atrevió a tocarla, tornándose impotente a efectos prácticos), de manera que, convencida de que yacer con ella depara locura y muerte para su compañero sexual, se entrega al mariscal asirio Holofernes para salvar a Israel, portando la cabeza cercenada del varón a la mañana siguiente. Según la lectura que Freud (1972) realiza de la tragedia, la decapitación constituye un sustituto simbólico de la emasculación. Judith sería, por tanto, la mujer que castra al hombre que la desfloró. No es casual, en este sentido, que, en un momento del filme, el esposo de Susan recrimine a su consorte estar aquejada de una especie de complejo de Judith, en uno de sus habituales pasajes en los que la película explicita a través de los diálogos la autoconsciencia de su discurso.

#### 4. Conclusiones

El imaginario del cine de terror español se reveló, merced al ingrediente transgresor y subversivo inherente al género, espacio idóneo para la formulación de una feminidad disidente y subversiva con respecto al ideario propagado por el nacionalcatolicismo. En las ficciones analizadas en las líneas precedentes, el vampirismo femenino aparece como respuesta a la opresión machista que se ejerce sobre lo femenino: la figura de la vampira es vinculada con el inconsciente de sus protagonistas al encarnar sus anhelos de liberación del yugo masculino.

Tanto en *Las vampiras* como en *La novia ensangrentada* se articula un discurso que evidencia la estructura de dominación y represión que sobre el sexo femenino ejerce el orden simbólico heteropatriarcal, cuestionado en ambos textos mediante estrategias retóricas y formales. En este sentido, constatamos que únicamente a través de la interrogación y el análisis de la gramática filmica y de la materialidad de los textos, así como del proceso enunciativo de escritura, puede desvelarse el disidente discurso que ambos filmes proponen.

Más allá de su ligazón con corrientes genéricas en boga, la representación del deseo femenino como factor destabilizador del orden heteropatriarcal sobre el que se había sustentado el régimen franquista evidencia la anacrónica ideología que seguía guiando al sistema dictatorial que se encaminaba hacia su desaparición, mas también las heridas abiertas que dejaría en la sociedad tras años de adoctrinamiento y exposición a esta. Si es la sociedad la que crea a sus propios monstruos, el cine de terror español de la época reflejó con nitidez los demonios de la España del tardofranquismo.

## Referencias bibliográficas

- Albert, J. P. (2016). *Seremos Mallarmé. La escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Aldana Reyes, X. (2017). *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Palgrave Macmillan.
- Arriero Ranz, F. (2016). *El Movimiento Democrático de Mujeres. De la lucha contra Franco al feminismo (1965-1985)*. Los Libros de la Catarata.
- Barranco, M., y Sánchez, S. (2021). La mujer monstruo. En N. Bou y X. Pérez (Coords.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 119-132). Cátedra.
- Colmena, E. (1996). *Vicente Aranda*. Cátedra.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge.
- Freud, S. (1972). El tabú de la virginidad. En *Obras completas. Tomo VII*. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1973). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Herederó, C. F., y Monterde, J. E. (Eds.). (2003). *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Higuera Flores, R. (2024a). *Retóricas del cine de terror. 50 películas esenciales para el estudio del terror cinematográfico*. UOC Press.
- Higuera Flores, R. (2024b). Singularidades temáticas, narrativas y formales del cine de terror español (1968-1983). En M. L. López Gutiérrez, A. Aranzubia Cob (eds.) y M. Jurado Martín (coord.), *De la hegemonía del cine a la diversidad digital. Estudios audiovisuales contemporáneos* (pp. 31-50). Tirant Lo Blanch.
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Pavlović, T. (2003). *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. State University of New York Press.
- Peláez Paz, A. (2017). *El vampiro en el cine español* [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].
- Pulido, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.
- Sanabria, C. (2008). La mirada voyeur: Construcción y fenomenología. *Revista de Ciencias Sociales*, (119), 163-172. <https://doi.org/10.15517/rsc.v0i119.10791>
- Thrower, S. (2015). *Murderous Passions: The Delirious Cinema of Jesús Franco. Volume 1: 1959-1974*. Strange Attractor Press.
- Wood, R. (1979). An Introduction to the American Horror Film. En A. Britton, R. Lippe, T. Williams y R. Wood (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film* (pp. 7-28). Festival of Festivals.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. Expanded and Revised Edition*. Columbia University Press.
- Zimmerman, B. (1996). Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film. En B. K. Grant (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror* (pp. 430-438). University of Texas Press.