

## Monstrua con chador o heroína abyecta: la vampira de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (Ana Lily Amirpour, 2014)

Farshad Zahedi

Univesidad Carlos III de Madrid ✉ 

Patricia Martín de la Torre López

Universidad Carlos III de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/cgen.95602>

Recibido: 18/04/2024 • Evaluado: 15/06/2024 • Aceptado: 20/06/2024

**ES Resumen:** Este estudio analiza el personaje principal de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014), la ópera prima de Ana Lily Amirpour. Monstrua o heroína, este personaje es una construcción híbrida de entre varias referencias culturales y literarias. Vampira vestida con el velo largo islámico chador, vigilante de una ciudad imaginaria, el personaje es una monstrua a la vista de los hombres que ejercen la cultura de dominación masculina y una heroína protectora para las mujeres y los más vulnerables. Para el análisis del personaje han sido consideradas las teorías feministas desde la dimensión de psicoanálisis, así como estudios sobre el espacio generizado y cuerpos abyectos en el cine.

**Palabras clave:** cine de mujeres, vampira, abyecto, monstruosidad, Ana Lily Amirpour

### ENG A chador-wearing monster or an abject heroine: the female vampire of the film *a girl walks home alone at night* (Ana Lily Amirpour, 2014)

**Abstract:** This study analyses the main character in the film *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), Ana Lily Amirpour's first feature film. A monster or an heroine, this character is a hybrid construction of various cultural and literary references. A vampire dressed in the long Islamic veil chador, a vigilante of an imaginary city, the character is both a monster in the sight of men, who exercise the culture of male domination, and a protective heroine for women and other vulnerable people. Feminist theories from psychoanalysis perspective, as well as studies on gendered space and abject bodies in film, have been considered for the analysis of the character.

**Key words:** Women's cinema, vampire, abject, monstrosity, Ana Lily Amirpour

**Sumario:** 1. Introducción. 1.1. Marco teórico y estado de la cuestión. 1.2. Metodología. 2. el personaje de la monstrua: una tradición de la literatura y cine de mujeres. 3. Un cine de abyección. 4. Vampira con chador, la cultura de hibridación. 5. Bad city, un espacio imaginario de intervalo. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Zahedi, F. y Martín de la Torre López, P. (2024). Monstrua con chador o heroína abyecta: la vampira de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (Ana Lily Amirpour, 2014). *Comunicación y género*, 17(1), e95602.

### 1. Introducción

El origen del largometraje *Una chica vuelve a casa sola de noche* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014) vuelve a los años de formación de su autora, Ana Lily Amirpour. Un ejemplo de lo que Hamid Naficy (2001) en su día denominó "un cine con acento", la película es un reflejo del puzle identitario del sujeto en diáspora: una producción americana con diálogos en persa y de temática vampiro, rodada en blanco y negro en una pequeña localidad en el sur de California. Se trata de una

narrativa de cruce e hibridación de múltiples estilos, escenificada en una pequeña ciudad imaginaria llamada Bad City (*Shahr-e bad*), un espacio distópico cuyo momento de gloria ha pasado. La película comienza con el paseo de un joven (Arash) cruzando unos espacios residuales, gigantescas bombas de petróleo y una fosa común repleta de cadáveres. Es Saeed un despiadado proxeneta quien tiene la llave del control de esta ciudad sin ley. El personaje principal de la película, sin embargo, es una mujer joven, sin nombre y de pocas

palabras, conocida en el guion de la película como The Girl, quien vigila la noche de Bad City ejecutando justicia a los hombres maltratadores, de cuya sangre a la vez se alimenta. La vampira, The Girl, deambula de noche las vacías calles de la ciudad, envuelta en un chador negro, un velo largo tradicionalmente usado por las mujeres iraníes. A la vez es una joven cualquiera de su edad, mueve en un monopatín en la ciudad y tiene su habitación adornada de imágenes de los iconos de la cultura popular. En uno de sus paseos nocturnos conoce a Arash, a quien encuentra algo distinto que demás hombres de la ciudad. En el medio de este ambiente desolador, The Girl y Arash se enamoran y al final de la película abandonan a Bad City.

*Una chica* explora temas de identidad, empoderamiento y roles de género que logran llamar la atención internacional por su singular mezcla de géneros cinematográficos, con referencias a los spaghetti western y las películas de terror para público juvenil, así como las diferentes adaptaciones y derivaciones de la literatura y el cine de vampiros. Pero este escenario de intertextualidad no termina en la mezcla genérica, sino también en prestaciones estilísticas desde el cine independiente americano y la nueva ola del cine francés, hasta el nuevo cine iraní, además de reconocibles homenajes a cineastas consagrados como Sergio Leone, David Lynch, Jim Jarmusch, John Hughes, Jean-Luc Godard e incluso al menos conocido director iraní Dariush Mehryui (Howell y Baker 2022, 119).

Imagen 1. The Girl en chador



Fuente: fotograma de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014)

Esta ópera prima de Ana Lily Amirpour también se distingue por otro escenario de mezclas. Suscita lecturas que la consideran un retrato psicológico de la autora en cuanto a su posición como un sujeto en la intersección entre su país de residencia Estados Unidos y su identidad diáspórica marcada por memorias e imaginarios de su origen étnico. Nacida en el seno de una familia de migrantes iraníes y formada en la dirección cinematográfica en Estados Unidos, Amirpour se presenta como una cineasta iraní-estadounidense. El espacio fílmico del largometraje tal y como iremos argumentando, es un reflejo de este cruce de múltiples referencias culturales. La ciudad imaginaria de la película, Bad city, es un lugar donde se habla un persa con acento —la mayoría de los actores y actrices de la película pertenecen a la segunda generación de migrantes iraníes— en la cercanía de los pozos de petróleo, los personajes interactúan entre la cultura pop americana y las muestras de las tradiciones persas. Es una ciudad donde se ha suspendido la ley y es escenario de interacción de varios personajes, y entre ellos, una vampira justiciera, The Girl, que va vestida con chador y se mueve de noche por la ciudad sobre un monopatín, en busca y captura de sus presas.

### 1.1. Marco teórico y estado de la cuestión

La película de Amirpour ha sido objeto de múltiples estudios académicos y ha generado una nutrida bibliografía. Las lecturas que ha provocado son de distintos índoles, pero abordan en mayoría de los casos el horizonte de mezclas y las tendencias postmodernas de la película en la revisión y en la resignificación de los mitos de referencia como son por ejemplo el vampiro victoriano y el chador islámico. Nuestra intención en este estudio es, en primer lugar, analizar el personaje de The Girl para examinar el complejo estado identitario que representa. Se trata de un personaje construido a partir del cruce de múltiples muestras culturales para conformar una feminidad representada en los confines del monstruo y la heroína. Nuestra propuesta consiste en, añadir a esta mencionada literatura, una nueva lectura de la película dentro de las tradiciones de la literatura y cine de mujeres, donde el personaje monstruoso que genera temor, pero también protección, es una representación movilizadora a partir de la propia identidad transfronteriza de las autoras. La figura femenina vampírica se convierte de este modo en un punto de encuentro de fronteras culturales, al mismo tiempo

que promueve de manera evidente otros tipos de intercambios fronterizos de referencias estéticas y conceptuales. Tal y como iremos argumentando, en la película de Amirpour, al reconfigurar el chador en formas que avanzan hacia la liberación y la movilidad, a través de la identidad monstruosamente justiciera del personaje *The Girl*, la película ofrece un giro irónico que transfigura el uso de la vestimenta tradicional como un elemento que esconde y oculta el cuerpo femenino por creencias religiosas, para convertirlo paradójicamente en una capa de heroicidad en su enfrentamiento con la cultura de la dominación masculina.

En este sentido los estudios feministas sobre la construcción de la monstruosidad nos ayudan a interpretar el personaje *The Girl* como un retrato femenino que sigue la estela de las grandes autoras literarias y cinematográficas. Destacan, así pues, los estudios de Gilbert y Gubar (1979) y Bordo (1993) además de un trabajo más reciente realizado por Thornham (2019). Además de esto, a fin de analizar la complejidad del personaje, se ha procedido a una lectura del personaje vampiro dentro de las teorías de lo abyecto cinematográfico. Dentro de este mismo marco teórico, para interpretar y contextualizar el personaje, hemos acudido a significados culturales asociados con el chador para poder abordar sus posibles funciones semióticas, como una prenda, pero que a la vez como una estrategia de revertir y resignificar las narrativas dominantes.

El segundo objetivo de este estudio consiste en explorar las opciones estéticas que presenta la película como elementos que reconstruyen, describen y desafían el espacio diaspórico. *Bad City*, como un espacio urbano imaginario es una muestra de un espacio fronterizo y una suma de mezclas identitarias que ante todo indican la identidad de la autora. Han sido fundamentales para esta lectura, el estudio de Hamid Naficy (2001) sobre la creación de cronotopos habituales del cine diaspórico, además de los enfoques culturales que Howell y Baker (2022) hábilmente emplean en su análisis de la película.

## 1.2. Metodología

Una revisión bibliográfica para confeccionar nuestra lectura e interpretación de la película, estructura nuestro método de trabajo. En este sentido, hemos tratado de analizar la figura *The Girl* y el espacio fílmico dentro de las tradiciones de la literatura y cine de mujeres, así como dentro del cruce cultural que conforma y adapta esta figura para el perfil fílmico. No en vano, en nuestro argumento hemos tratado primero el contexto y marco de referencia teórico sobre la representación de monstruosidad en la literatura y cine de mujeres, para enfocar más tarde en la estrategia y la selección estética de Amirpour dentro del mencionado marco. Lo mismo se ha procedido para la figura del vampiro dentro de las teorías de lo abyecto para poder analizar el personaje en toda su complejidad. En esta misma metodología de contextualización e interpretación, hemos acudido a significados culturales del chador para poder abordar sus posibles funciones semióticas, como una prenda, pero a la vez como una estrategia de revertir y resignificar las narrativas dominantes.

## 2. El personaje de la monstrea: una tradición de la literatura y cine de mujeres

Tal y como fue mencionado antes, la película de Amirpour es un escenario de hibridación y mestizaje. El mito del chador, un signo de la identidad femenina en Oriente islámico se entremezcla con señales de la cultura pop del Occidente postmoderno, además del mito moderno de vampirismo al estilo *Drácula* de Bram Stoker. Esta doble construcción se materializa en el cuerpo del personaje principal, *The Girl*, y en el espacio fílmico. Tal y como se irá argumentando, una lectura atenta a la literatura feminista nos llevará a una conclusión de que la vampira vestida con chador de la película es un alter ego de la autora y una muestra de las complejidades identitarias del sujeto femenino en diáspora.

Un primer contacto con la película muestra que Amirpour sigue una tradición de la literatura y el cine de mujeres en presentar una visión protesta en forma de un personaje monstruoso al estilo de *Frankenstein* de Mary Shelley. En este sentido, también merece ser mencionada la obra de la escritora iraní en exilio, Shahrnush Parsipur, *Mujeres sin hombres (Zanan bedune mardan, 2012/1989)* donde las cinco mujeres de la historia experimentan en un matiz mágico realista lo que Susan Bordo en su día denominó las “psicopatologías de protesta femenina” (Bordo, 1993: 177). Habrá que elaborar esta mención de “psicopatologías de protesta femenina” para mayor entendimiento de la obra de Amirpour. Bordo apunta a la histeria, la anorexia y la agorafobia como manifestaciones de estas psicopatologías, como una doble contestación femenina a las culturas de opresión y de dominación masculina. Doble, porque, “mientras son muestras de rebeldía y resistencia femenina, al mismo tiempo son profundamente conformistas en su intento de incorporarse a un ideal estandarizada de la feminidad” (citado en Thornham, 2019: 93). La dominación masculina en último instante es la dominación sobre el cuerpo del otro no-masculino y sobre el espacio en el que este cuerpo mueve y se desarrolla. Lo que en caso de las mujeres se traduce en la cultura de presiones psico-sociales en obligarles de forma tácita o explícitamente en quedarse en el hogar, dedicarse a la reproducción y de reprimir cualquiera manifestación de sus deseos de ser un sujeto político-social dotado de libertad de movimiento en la esfera pública. A la vista de esta cultura de dominación cualquier manifestación del retorno de lo reprimido en el sujeto femenino, fuera del espacio doméstico, ha sido representado como monstruoso. Apuntan Gilbert y Gubar a la monstruosidad como una representación dominante y duradera en la literatura universal, que reproduce a las “mujeres que rechacen los silencios de sumisión doméstica, como terribles objetos—gorgones, sirenas, Esclias, serpientes lamia, Madres de la muerte, o las diosas de la noche” (Gilbert y Gubar, 1979: 79). Ante este predicamento de la protesta y para negociar la monstruosidad, apunta Bordo, mientras la anorexia es una respuesta y una reacción a la imagen dominante de las mujeres voluptuosas en hogar dedicadas al cuidado de la familia, la histeria es la voz del inconsciente femenino, que cuestiona y a la vez se acomoda al imaginario masculino. Ambas patologías, además de

la agorafobia, reproducen a la vez que se resisten a la maquinaria de representación masculina (Bordo, 1993).

Aquí es cuando parece pertinente apuntar a una salida a esta paradoja en la ficción feminista: habrá que “cambiar la perspectiva y abrazar a esta doble manifestación, [que es] monstruosa para la imaginación masculina” (Thornham, 2019: 93). En este sentido, no en vano la estrategia de representación de una monstruosidad desde la perspectiva masculina ha sido fructífera en la literatura y el cine de mujeres. Son Gilbert y Gubar las pioneras de una exhaustiva teoría de la producción de personajes monstruosos por parte de las autoras feministas. Apuntan a algunos personajes de la literatura de mujeres desde finales del siglo XIX, como fruto de intentos de transfiguración y resignificación de las figuras establecidas en el imaginario colectivo, producidas por la dominante literatura masculina. El personaje monstruoso, según Gilbert y Gubar, funciona en ocasiones como las propias sombras de sus creadoras, sus dobles, sus oscuros alter egos (Gilbert y Gubar, 1979). Una proyección del grito de indignación femenina en forma de personaje monstruoso—bruja, malvada o loca—aparentemente conformista con el imaginario masculino, pero a la vez distorsionante de sus coordenadas. Para Gilbert y Gubar “desde la perspectiva femenina, una mujer monstrua es simplemente una mujer que busca el poder de auto articulación, y por lo tanto, al igual que Mary Shelley, dar la voz en primera persona de la novela a un monstruo que asemeja a su creadora” (1979: 79). Una eficaz técnica narrativa, que tal y como las autoras apuntan, consiste en distorsionar los productos de la maquinaria de la poética masculina, lo que “libera a las mujeres artistas a implicar su crítica de las convenciones literarias que han heredado, e incluso les permite expresar su relación ambigua con la cultura, que no solo ha definido su género, sino que también ha dado forma a su mentalidad” (Gilbert y Gubar, 1979: 79). Gilbert y Gubar usan una eficaz alegoría para demostrar su hipótesis del personaje monstruoso, como un posible alter ego de sus creadoras: la criatura ficticia aquí es como “la Esfinge cuya clave de supervivencia es su indescifrable mensaje, porque ellas [las creadoras] saben que la sabiduría secreta, tanto tiempo escondida para los hombres es precisamente su punto de vista” (Gilbert y Gubar, 1979: 79, énfasis en el original).

Los estudios de Daphne Spain (1992) y Doreen Massey (1993, 1994), y otras geógrafas feministas muestran que esta mencionada “búsqueda del poder de auto articulación” (Gilbert y Gomar, 1979: 79) necesariamente tiene que tener una dimensión espacial. Tanto Spain como Massey, apuntan al espacio generizado como una producción del imaginario masculino y una práctica diaria de la cultura de dominación. En este sentido, Massey apunta a “geometrías de poder” (1993: 60-61) como coordenadas espacio-temporales del dominio espacial. Para Massey dicha geometría se crea mediante prácticas de movilidad humana en la que un grupo social tiene el privilegio absoluto sobre el otro. La geometría, vista desde la perspectiva práctica es el resultado de una compresión espacial a favor de economizar el tiempo (Massey, 1993). En una ecuación derridiana, este privilegio tiene una estructura cuya base depende de la vulnerabilidad del otro encarcelado en su lugar. La

casa, como espacio generizado por excelencia, a la vez puede ser una cárcel para el sujeto femenino. El sujeto subalterno empoderado, desde esta perspectiva, puede reivindicar una libertad de movimiento, lo que en la cultura globalizada traspasa diversas fronteras visibles e invisibles, arquitectónicas o simbólicas, políticas o culturales.

El poder de la heroína de Amirpour, tal y como apuntan Howell y Baker (2022) reside en una interconexión entre la monstruosidad del personaje que a su vez le otorga una libertad de movimiento. La hábil lectura de Howell y Baker a la libertad de movimiento de *The Girl*, les lleva a una doble comparación con el personaje prototípico de *Drácula* a la vez que con los héroes del western americano y los road movies. Apuntan los autores que en la película de Amirpour:

La libertad de movimiento asociado con el vampiro desde la creación del trotamundos y morfo-cambiante Conde diabólico de Bram Stoker, también está fuertemente asociado con el western hollywoodiense, además con el cine de autor americano, enfocado en la juventud, y el género globalizado de road movie (Howell y Baker, 2022: 124).

En la película, de este modo, mediante el personaje *The Girl* se feminiza una referencia masculina en la cultura popular, dotada de libertad de movimiento y por tanto de poder sobre el espacio ficticio. *The Girl* se mueve por *Bad City* con una amplia ubicuidad para proteger a las mujeres y alimentarse de la sangre de los hombres maltratadores. De este modo, el personaje tiene una doble función, una heroína protectora de otros personajes femeninos, y a la vez una monstrua vigilante para los personajes masculinos (menos Arash, que demuestra ser el único bueno de la ciudad). Pero esta monstrua, al ser una vampira con chador tiene una dimensión abyecta que también ha de ser analizada.

### 3. Un cine de abyección

Conviene realizar un análisis minucioso a esta doble construcción de la monstrua abyecta, heroína justiciera, para el personaje de *The Girl*, como el alter ego de Amirpour. Estudiado por primera vez por Julia Kristeva, lo abyecto es un espacio de la mente con el que no hay conexión posible a través de los sentidos de la empatía y la identificación. El poder de lo abyecto para Kristeva reside precisamente en este mismo efecto psicológico, ya que es arrojado fuera de nuestro universo de sentidos, no es reductible al objeto de nuestro conocimiento, ni es posible identificarse con ello. No hay forma de empatizar con lo abyecto, ya que su monstruosidad, imposibilita cualquier aproximación por parte de los sentidos humanos, que no sea rechazo, asco o repulsión. En definitiva, el poder de lo abyecto para Kristeva es esta misma negatividad que paradójicamente funciona para la afirmación de lo humano (Kristeva, 1982).

Lo abyecto para Kristeva forma parte de una imagen obscena, inadmisibles incluso para el sujeto que lo imagina. Por lo tanto, puede ser relevante para examinar nuestras excesivas e íntimas fantasías sexistas, racistas, clasistas y elitistas, y otras manifestaciones discriminatorias contemporáneas. En una vuelta al deconstructivismo postestructural de

Derrida, lo abyecto es la equivalencia de la parte negativa/radical del código binario inclusión/exclusión, que es estructural para nuestro equilibrio psíquico, en la medida en que se oculta y se reprime. El retorno a lo abyecto, por tanto, ha sido la técnica subversiva más fructífera en el arte, la literatura y el cine, como estrategia de Épater *le bourgeois*, o más recientemente en el retorno a lo radicalmente excluido que había aparecido en la figura de abyectos empoderados en representaciones punk, queer o los sujetos no blancos que dejan atrás el ser víctimas de la represión social, para practicar actos de resistencia (Tyler, 2013).

La lectura psicoanalítica de Kristeva y su construcción de la teoría de lo abyecto, desde la década de 1980 en adelante ha sido revisada, discutida y desarrollada por la propia autora y otros académicos. Thomas Elsaesser, en su último libro publicado en 2019, retoma la teoría de lo abyecto para enmarcar una tendencia cinematográfica reciente, a partir de la década de 1990, que lo denomina el cine de la abyección. Para Elsaesser, este cine es un síntoma de la crisis del humanismo europeo en el contexto del posthumanismo, y sus derivaciones inhumanismo y no-humanismo. El cine de abyección según la lectura de Elsaesser es una manifestación de las múltiples crisis a las que se enfrenta la humanidad a escala global en un momento histórico en el que el actual modo de vida es insostenible. En definitiva, Elsaesser apunta a este cine como un posible dispositivo de nuevas narrativas de ficción, en las que el espectador debe enfrentarse a una amarga verdad, que se oculta en la superficie de lo políticamente correcto: el estancamiento de los principios de La Ilustración y el poderoso agujero negro que este conflicto dejaría tras de sí: la negatividad en sí misma, o mejor dicho, el poder repulsivo de la abyección (Elsaesser, 2019).

Importante para esta lectura es la idea de la nuda vida de Gregorio Agamben, y su relación con la noción foucaultiana de biopoder. Agamben, en su libro *Homo Sacer* (1998) observa el espacio político en el que se configura este estancamiento del humanismo. Se trata, para él, del estado de excepción, cuyos máximos exponentes son los campos de concentración y la narrativa nazi de la Última Solución. Agamben, explora la idea del estado de excepción como el momento y un espacio particular, en el que la ley se suspende, y el soberano toma el control absoluto sobre los cuerpos: primero, son desprovistos de sus derechos cívicos, luego son convertidos en una mera entidad biológica, de carne y hueso, desprovistos de cualquier principio humanista y reducidos a la regla básica de la supervivencia (Agamben, 1998). Para Agamben, la tragedia silenciosa se produce cuando el estado de excepción se convierte en norma y se normaliza para privilegio de unos pocos que están en el poder. La vida y la muerte de los subalternos quedan sometidos a la decisión del soberano. Aunque el abyecto sobreviva a esta atrocidad, su condición de persona se reduce a ser “superviviente”, una categoría que no representa la ciudadanía ni el debido proceso legal” (Elsaesser, 2019: 138).

Thomas Elsaesser trae esta definición estructural de Agamben al terreno actual de la globalización para abordar un problema urgente:

El terreno movedizo de la sociedad en torno a la inclusión y la exclusión, que nuestro predicamento actual ha heredado de la ideología nazi y de la perversa sombra de una Ilustración aún incompleta [...] Tanto lo humano como lo social han sido dramáticamente trastocados por el neoliberalismo y el capitalismo global, creando un vacío de inclusión-exclusión por encima y por debajo de los criterios de Estado-Nación. Hoy, tanto los inmigrantes como las élites cruzan fronteras, pero en condiciones radicalmente distintas (Elsaesser, 2019: 139).

El concepto de la nuda vida se esclarece cuando desde una perspectiva de bio-geometrías de poder, observemos las movilidades humanas, cruzando fronteras bajo distintas condiciones. En este sentido, los movimientos migratorios hacia los países occidentales se han enmarcado políticamente en la relación binaria de nosotros/otros, centro/periferia, que provoca tanto reacciones radicales de exclusión como su contrapartida, que es un sentimiento de victimización condescendiente del otro. Como afirman Shohat y Stam, considerar el resto del mundo como una víctima, responde a la lógica de la inversión del “narcisismo europeo que postula a Europa como la fuente de todos los males sociales del mundo, dando lugar a la victimología que reduce la vida no europea a una respuesta patológica a la penetración occidental” (1994: 3). Es aquí cuando es pertinente apuntar la relación de la película de Amirpour con el mito de víctima, como una respuesta en forma de ficción en términos de personajes y espacios abyectos. Basta recordar que el mito de la víctima, en la teoría de la nuda vida de Agamben, explica este fenómeno, al considerar a la víctima de los desafíos globales de hoy en un marco puramente biológico de supervivencia, desprovisto el sujeto de todo derecho cívico. En una palabra, al tener el privilegio occidental en el núcleo mismo de la relación binaria de acogida/patria, el cuerpo del emigrante rara vez puede considerarse por encima de su valor biológico de la nuda vida y del marco del mito de víctima/superviviente. El concepto víctima de este modo es subyacente al imaginario occidental sobre las movilidades humanas y las comunidades de diáspora.

No es de extrañar, y volviendo de nuevo al cine de la abyección de Elsaesser, si en la actualidad del cine mundial nos enfrentemos a cuerpos/espacios abyectos con tanta frecuencia. La película de Amirpour forma parte de este cine de abyección construido desde el prisma diaspórico. La lectura de Elsaesser de la teoría del “monstruo femenino” de Barbara Creed (1993) es relevante: “el abyecto puede manifestar un empoderamiento femenino, que corresponde a mi reclamo del poder siniestro [uncanny] de aquellos que no tienen nada que perder” (Elsaesser, 2019: 147). Dicho en otras palabras, en su representación ficticia, lo abyecto está más allá del victimismo, porque el personaje abyecto no tiene nada que reclamar, y al mismo tiempo, nada que perder. Se trata de una contestación al estatus de víctima, de ser superviviente, perteneciente a la nuda vida, al no-humano.

Volviendo de nuevo a una estrategia narrativa del cine y literatura de mujeres estudiado y mapeado por Gilbert y Gubar (1979): lo abyecto funciona como una

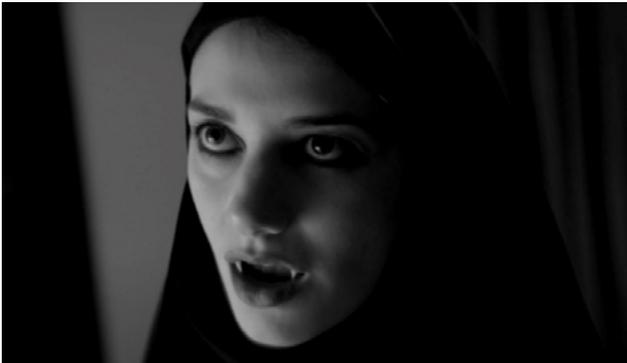
estrategia narrativa de crear una doble dimensión de empatía y repulsión. El monstruo, alter ego de las creadoras, es con quien la audiencia empatiza mediante las técnicas de representación de su punto de vista (la narrativa en primera persona en la literatura y los planos subjetivos en cine). Su dimensión abyecta es precisamente su poder. La película de Amirpour de nuevo es un ejemplo de esta dinámica. Mientras *The Girl* es una monstrua abyecta para los hombres maltratadores de la película —proxeneta y Hossein el padre drogadicto de Arash— es una figura protectora de personajes femeninos para quienes aparece como una heroína justiciera.

#### 4. Vampira con chador, la cultura de hibridación

Tal y como fue mencionado, *The Girl* es una vampira vestida con el velo islámico, chador. La descripción de Saeed Zeydabadi-nejad ofrece un primer esbozo del personaje:

La única fuerza del bien de la película es una vampira en monopatín, vestida con chador, que se venga de los opresores [...] Su uso del chador negro (un velo largo que va desde la cabeza a los pies) subvierte la iconografía estereotipada del velo y las relaciones de poder subyugadoras unidireccionales que a menudo se dan por sentadas (Zeydabadi-nejad, 2019: 19).

Imagen 2. La vampira en chador



Fuente: fotograma de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014)

La visión de Zeydabadi-nejad sobre el chador como un elemento subversivo, ha de ser completado con una lectura del personaje que lo usa. La propia vampira proviene de una figura literaria que es abyecta por excelencia, un muerto viviente que puede infectarnos por su alteridad radical. Como apunta Milly Williamson:

El vampiro puede ser una mujer vorazmente sexual, un africano hipersexual, un hipnótico invasor judío, un hombre afeminado u homosexual. Los vampiros de Occidente existen para atemorizarnos hasta la aquiescencia, para reafirmar el patriarcado, la superioridad racial, los valores familiares y la casta heterosexual (2015: 1).

Publicado por primera vez en 1897, *Drácula* de Bram Stoker invoca la figura del vampiro en la literatura de finales del siglo XIX en un momento de las

revoluciones industriales y cambios estructurales políticos. Es una criatura, muerto viviente, cuya supervivencia depende de la sangre fresca de la humanidad. Aristócrata y conservador, a la vez que primitivo y poderoso, Drácula es un ser cambiante, ubicuo y eterno que refleja las fobias y ansiedades sociales en un momento histórico decisivo (ver Abbott, 2017). La definición de Slavoj Žižek del vampiro puede proporcionar otra perspectiva de interpretación de este personaje:

El hecho de que los vampiros y otros muertos vivientes normalmente son referidos como “cosas”, tiene que ser abordado en su completo significado kantiano: un vampiro es quien mira y actúa como nosotros, aun así, no es uno de nosotros. En resumen, la diferencia entre el vampiro y una persona viva es la diferencia entre lo indefinido y el juicio negativo: una persona muerta pierde el predicamento de un ser vivo, aun así, se queda como la misma persona que fue; un muerto viviente, al contrario, retiene todo el predicamento de un ser vivo, sin estarlo (2014).

A este comentario de Žižek, podemos añadir la aportación de Nina Auerbach quien considera la relación directa entre el personaje vampiro y el poder: “en la Inglaterra del siglo XIX y en el América del siglo XX, los vampiros terminan su historia y su siglo en retracción y reacción, colaborando a restaurar el patriarcado” (1997: 7). Dentro de esta misma línea argumentativa, también se puede apuntar a la *femme fatale* de la literatura victoriana que al contacto con el vampirismo se convierte en una vampiresa, seductora y eterna, quien bebe la sangre de sus amantes masculinos.

Al tener en cuenta este contexto, parece pertinente considerar al personaje de Amirpour, *The Girl*, como una construcción en el cruce cultural de lo mencionado arriba, además de una reacción para transformar la vampiresa del patriarcado en una vampira feminista, con un poder de ubicuidad vista desde la perspectiva de dominación masculina como monstruosa. El uso del chador debe considerarse importante para este peculiar retrato del vampirismo. Aparte de ser un poderoso estereotipo, el chador negro en la cultura iraní, desde los albores de la modernidad a finales del siglo XIX hasta hoy, ha sido polémico e ideológico. Como enumera Maryam Aras (2018), el significado de este velo negro tradicional ha ido cambiando con el tiempo: era una señal de atraso durante la Revolución Constitucional de 1920 y después del golpe de Estado de 1953 se convirtió gradualmente en una señal de la lucha anti-imperialista. La revolución islamista de 1979 convirtió al chador en un modo oficial de vestimenta para las mujeres. Desde entonces, está ideologizado por las autoridades iraníes y al mismo tiempo en los medios de comunicación occidentales se utiliza ampliamente como estereotipo para referirse a las mujeres del mundo islámico y en particular, como un significante del orden político iraní (Aras, 2018).

Desde esta perspectiva histórica se puede leer este cuerpo híbrido abyecto de la película. El propio vampiro se refiere metafóricamente a las propias ansiedades modernas, pero a la vez retrata la perversidad maquiavélica del poder para mantener su

privilegio mediante el sacrificio de los más jóvenes y los más vulnerables. Si la sangre fresca hace sobrevivir el vampiro, en el caso de *The Girl* lo hace la sangre fresca de hombres que representan la represión patriarcal. *The Girl*, de este modo se distancia bastante de ser el habitual retrato de víctima-superviviente, pero también del perfil conservador del vampiro tradicional al estilo del Conde Drácula. Su abyección precisamente es su poder, lo que le convierte en una monstra, pero solo a los ojos del personaje dominante masculino de la película.

Cabe apuntar que la propia autora explica que se inspira en el uso de chador después de que lo probara en casa y se mirara en el espejo como una criatura taciturna (Breger, 2014). Crecida entre Inglaterra y Estados Unidos, el acceso de Amirpour al chador como una prenda tradicional de las mujeres iraníes, fue mediante las memorias de sus parientes y su experiencia personal en un viaje a Irán, cuando intenta probarse la prenda, pero lo encuentra una capa negra extraña y conflictiva (Leigh, 2015). En la película, la capa negra es la prenda de vestir de la protagonista para salir de casa en la ciudad imaginaria. Es su peculiar prenda en la que se envuelve en busca y captura de sus víctimas.

La suma del vampiro y el chador refuerza este carácter “viajero en el tiempo” del vampirismo (Auerbach, 1997: 6). Al navegar entre el pasado

premoderno y el presente postmoderno, la vampira de Amirpour sigue el patrón literario de un personaje que vive en un espacio atemporal en una geografía imaginaria. Su idiosincrasia es precisamente su morfología marcada por el uso específico de la prenda de vestir que le posiciona en un espacio de intervalo y le convierte en un doble personaje entre la heroína y la monstra.

## 5. Bad city, un espacio imaginario de intervalo

La tierra de nadie en la que viven y se desenvuelven *The Girl* y el resto de los personajes, es un espacio intermedio entre dos y varias culturas, pero al mismo tiempo fuera de ambas y todas. Este espacio, Bad city, una ciudad imaginaria construida a lo spaghetti western, no es exactamente una ciudad del Oeste americano, ya que en ella se habla un persa traducido del inglés y articulado por las segundas generaciones de migrantes iraníes en Estados Unidos y especialmente en Los Ángeles. Por esta misma razón, este lugar no es un retrato de un espacio urbano iraní, sino que un reflejo de los confines de un espacio imaginario en la diáspora. Un no-lugar del tránsito según la definición de Marc Auge (1993), un espacio abyecto sin límites idénticos, ni sentidos de pertenencia.

Imagen 3. Bad City



Fuente: fotograma de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014)

El paseo inicial de Arash, el coprotagonista de la película define en términos visuales la situación ontológica de esta ciudad: gigantescas bombas de petróleo que extraen el oro negro de la tierra, a la vecindad de una fosa común repleta de cadáveres humanos. La lúcida interpretación de Howell y Baker aquí genera una pregunta: “¿son estos cadáveres las víctimas de *The Girl*?” (Howell y Baker, 2022: 136). Bad City, no es un lugar de la dignidad humana, aunque es rica por poseer el tesoro natural. En esta ciudad, donde la ley es el capricho de los poderosos, la vampira con chador es el último remedio de los más vulnerables. Este lugar es un retrato de la subjetividad de la autora y su visión al estado cultural que le considera como migrante y diaspórico. La lectura de Howell y Baker apunta a este lugar como un ejemplo

de lo que para Hamid Naficy (2001) fue un espacio anfibólico, de entre uno o varias culturas, un lugar con referencias identitarias de sus creadores:

Esta tierra madre imaginaria para *The Girl*, y por extensión para la propia Amirpour, al igual es un espacio transfronterizo, dada la diversidad textual de la que se ha formado. Y propiamente está poblada por los exiliados (...) Al igual que Gotham, una Nueva York imaginaria (...) [la película] usa el terror gótico, el monstruo femenino y su mundo, como un espacio de conexión transcultural [y un lugar de] intercambio para una cineasta diaspórica (Howell y Baker, 2021: 124).

Bad city es un lugar creado por múltiples referencias estéticas: desde los spaghetti westerns

de Sergio Leone, hasta las ciudades siniestras de América vaciada de Jim Jarmusch. En este lugar, la ley, al igual que la lectura de Agamben de los campos de concentración y el estado de excepción, se ha suspendido. En este espacio, la palabra del proxeneta Saeed es la ley que sobre todo discrimina a los más vulnerables como a Atti, la prostituta, pero también a Hossein, el padre drogadicto de Arash y al propio Arash a quien le quita el coche por las deudas de su padre. The Girl es la justiciera solitaria de la ciudad, quien se venga de Saeed, en un juego de seducción y dominación. Ella, que vive de la sangre del patriarcado, protege a Atti, y al final de la película junto con Arash, el único personaje masculino bueno de la película, de quien se enamora, abandonan la ciudad. “Una promesa utópica” según, de nuevo, la interpretación de Howell y Baker (2021: 128), para conformar la película de Amirpour a lo que Naficy en su día teorizó como un cine de imaginario diásporico, repleto de imágenes sobre los viajes y movi­lidades, de destierros y de encuentros con nuevas tierras: un espacio transfronterizo, de cruce de límites “no solo físicas y geográficas, sino también metafóricas, sociales y culturales” (Naficy, 2001: 222).

## 6. Conclusiones

Nuestra lectura de las teorías de representación de monstruosidad en la literatura femenina, así como del cuerpo abyecto como una muestra contestataria, demuestran que la película de Amirpour y en concreto su personaje principal The Girl, tienen relación directa con la identidad de su creadora. En un complejo puzle estético, pero también cultural e identitario, la película construye un espacio transfronterizo en el que coexisten signos y señales de múltiples identidades culturales, además de un reseñable mosaico de referencias intertextuales. En este espacio, la heroína monstruosa, The Girl, ha sido motivo de nuestro análisis: una vampira justiciera vestida con chador, quien muestra una compleja identidad que en gran medida se asemeja con la identidad de la propia Amirpour como cineasta en diáspora. Pero The Girl es mucho más que un simple autorretrato de su creadora. Tal y como hemos argumentado, el personaje monstruo femenino tiene una larga tradición en la literatura y el cine de mujeres a escala internacional, como una estrategia narrativa de transfigurar y feminizar un personaje habitual de la literatura masculina. Monstruo habitual y del uso en la cultura androcéntrica, en esta literatura se convierte en ocasiones como el personaje principal al estilo de Frankenstein de Mary Shelley, cuyo punto de vista estructura la narrativa. En este sentido, cabe recordar que también existe otro monstruo abyecto del cine europeo desde los finales de los noventa,

que heredando los personajes de la vanguardia clásica se mueve en el extremo de lo políticamente permitido, para precisamente generar una sensación de repulsa en el espectador. The Girl, el personaje de Amirpour, continúa esta doble tradición literaria-fílmica para ser una construcción en forma de monstruo abyecto, pero a la vez una heroína protectora. La clave de lectura de este personaje existe en la propia narrativa: es una vigilante solitaria de una ciudad imaginaria cuya monstruosidad es solo vista y sentida por los ojos de los hombres practicantes de la cultura de la dominación masculina. Su heroicidad precisamente es manifestada a fin de proteger mujeres, homosexuales, niños y animales y en definitiva todo aquel que es víctima del primer grupo. En este sentido, el personaje encarna ideales feministas, aunque vestido con chador.

La lectura de chador nos llevó a la teoría de víctima abyecta de Agamben. Si la vampira, con toda la complejidad del personaje se viste de chador, es porque quizás se trata de una postura revisionista, o quizás una reacción contestataria a la cultura del paternalismo que considera en el mejor de los casos al emigrante como una víctima abyecta, un superviviente. De este modo, el uso del chador deconstruye un mito de referencia, ya que no cubre el cuerpo del personaje femenino como víctima del patriarcado islámico, sino que cubre el cuerpo de la heroína y monstruo que protege a las mujeres y castiga a todo aquel que muestre signos, aun residuales, de la cultura patriarcal.

La última conclusión de este estudio tiene que ver con la cuestión del espacio. El poder de The Girl, reside en su libertad de movimiento. Tal y como fueron mencionados, las geometrías del poder precisamente se forman a partir de los movimientos humanos. Esta geometría es una muestra gráfica pero también imaginaria, formada fundamentalmente por todos aquellos que tienen el privilegio de movimiento en el espacio público y tienen la llave del control del movimiento de los demás. En este sentido, la libertad de movimiento de The Girl podría ser interpretada como signo del sujeto femenino empoderado. Conviene recordar que Drácula de Bram Stoker también gozaba de la libertad de movimiento transfronterizo.

Una síntesis de todo lo mencionado anteriormente nos llevaría a concluir que la película de Amirpour es ante todo un reclamo femenino/feminista pero también un reclamo de reconocimiento de las múltiples identidades que experimentan las comunidades en diáspora y exilio. En última instancia, *Una chica vuelve a casa sola de noche* cuestiona y desafía a la vez que reescribe y re-imagina los roles y representaciones femeninos dentro y fuera de la narrativa ficticia.

## 7. Referencias bibliográficas

- Abbott, S. (2007): *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*, Austin, University of Texas Press
- Agamben, G. (1998): *Homo sacer: Sovereign power and bare life*, Redwood (EEUU), Stanford University Press.
- Aras, M. (2018): “Vampires, Veils and the Western Gaze: Gender Images and the Notion of Beauty from Qajar to Postrevolutionary Iran”, en M. Whiskin y D. Bagot, eds., *Iran and the West: Cultural Perceptions from the Sasanian Empire to the Islamic Republic*, Londres, Bloomsbury, pp. 286-304.
- Auerbach, N. (1997): *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, University of Chicago Press.
- Auge, M. (1993): *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

- Bordo, S. (1993): *Unbearable Weight*, Berkeley, University of California Press.
- Breger, E. (2014): "We Like Vampires Because We Hate Death: An interview with the director of *A Girl Walks Home Alone at Night*". *The New Republic*, 24 de noviembre. <https://newrepublic.com/article/120376/interview-ana-lily-amirpour-director-iranian-vampire-movie>
- Creed, B. (1993): *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- Elsaesser, T. (2019): *European cinema and continental philosophy: Film as thought experiment*, Londres, Bloomsbury.
- Gilbert, S. y S. Gubar (1979): *The Madwoman in the Attic*, New Haven (EEUU), Yale University Press.
- Howell, A. y L. Baker (2022): *Monstrous Possibilities: The Female Monster in 21st Century Screen Horror*, Nueva York, Springer.
- Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [Trad. Leon S. Roudiez], Nueva York, Columbia University Press.
- Leigh, D. (2015): The skateboarding Iranian vampire diaries. *The Guardian*, 7 de mayo. <https://www.theguardian.com/film/2015/may/07/skateboarding-iranian-vampire-ana-lily-amirpour-feminism-porn-girl-walks-home-alone-at-night>
- Massey, D. (1993): "Power-geometry and a Progressive Sense of Place", en J. Bird et. al. eds., *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Londres, Routledge, pp. 60-70.
- Massey, D. (1994), *Space, Place and Gender*, Minneapolis (EEUU), University of Minnesota Press.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
- Parsipur, S. (2012/1989): *Women Without Men: A Novel of Modern Iran* [Trad. Faridoun Farrokh], New York, The Feminist Press.
- Shohat, E. y R. Stam (2014): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*, Londres, Routledge.
- Spain, D. (1992): *Gendered Spaces*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Thornham, S. (2019): *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking*, Londres, The British Film Institute.
- Tyler, I. (2013): *Revolting subjects: Social abjection and resistance in neoliberal Britain*, Londres, Bloomsbury.
- Williamson, M. (2005): *The lure of the vampire: Gender, fiction and fandom from Bram Stoker to Buffy*, Nueva York, Wallflower Press.
- Zeidabadi-nejad, S. (2019): "Imagining homeland from a distance: new diasporic visions of Iran", *The Middle East in London*, 2 (febrero/marzo), pp. 19-20.
- Žižek, S. (2014): "Kant as theoretician of Vampirism", *The Symptom 16* (blog), <http://www.lacan.com/symptom16/kant.html> (Acceso: 29 mayo 2023).

**Financiación:** Esta investigación no recibió financiación externa.

**Declaración de conflicto de intereses:** La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incurso/as en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.