

El vampirismo femenino en el cine

Marcelo Lalli (*)

Actas de Diseño (2026, abril),
Vol. 53, pp. 145-149. ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: julio 2022
Fecha de aceptación: octubre 2025
Versión final: abril 2026

Resumen: El ensayo, parte del programa de Estímulo a la Investigación de la Universidad de Palermo (segundo cuatrimestre de 2021), aborda la evolución del género cinematográfico de vampiros, centrándose en el tratamiento iconográfico de la figura femenina frente a su contraparte masculina. El cine de vampiros consolidó un género propio, renovando la atracción por lo prohibido y reflejando fantasías humanas como el poder, la sexualidad y el dominio. El arquetipo masculino, encarnado en el conde Drácula, estableció un modelo patriarcal de sometimiento y cánones estéticos de juventud y virginidad, aunque ha mostrado una decadencia en el siglo XXI. Por el contrario, la figura de la vampira que nace desde su propia naturaleza —no como derivación del patriarca— enriquece la construcción dramática. La hipótesis central sostiene que este arquetipo femenino constituye un significante dramático de relevancia. A través de su abordaje iconográfico y dramático, explicita problemáticas sociales y cuestiona convenciones escénicas y pictóricas, evidenciando la relación del cine con otras artes visuales.

Palabras clave: Cine – vampirismo – mujer – sexualidad – filosofía – arte pictórico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

Desarrollo

El primer film con una figura femenina destacada por su liderazgo e independencia de Drácula, es *Vampyr* (Dreyer, Carl, 1932, Alemani Francia). El film se cuenta desde la perspectiva de un protagonista varón, Allan Gray interpretado por el actor Nicolas de Gunzburg, pero quien gobierna el mal y lidera a un grupo de entidades insertas entre la vida y la muerte, es una mujer.

Este film, si bien posee una estructura narrativa correspondiente al clásico modelo de trama, sus recursos visuales exceden por lejos a la de las otras películas donde el vampiro es Drácula. Solo la de su contraparte masculina, la fundacional *Nosferatu* de 1922, presenta elementos visuales tan audaces. La temática del investigador, la plaga epidemiológica en una aislada aldea, una joven como víctima, repiten el esquema. Pero el carácter alucinatorio que adquieren las imágenes al posicionarse la narración desde la perspectiva del protagonista afectado, y la caracterización de la vampira como una anciana bruja, combina dos arquetipos de la mujer rebelde postulados por Gubern y Prat: la vampira y la bruja. “La vampiresa sintetiza una serie de rasgos supuestamente antinaturales con los que se ha tachado siempre a las mujeres que se han rebelado contra los imperativos que les imponían las sociedades patriarcales. Es continuadora, en este aspecto, de la tradición representada por las Bacantes,

las Amazonas y demás regímenes matriarcales en los que el hombre tiene idéntico status subordinado por el de la mujer en sociedades de tendencia patrifocal. Con todo, con quien encontramos un mayor número de similitudes es con la figura de la bruja medieval.”(Gubern y Prat, 60)

Objetos de estudio

Luego de citarse unos cuantos antecedentes que tiene a la mujer vampiro como líder de clan, como matriarca de un grupo de criaturas de la oscuridad, la investigación abordará el estudio de los siguientes films:

The hunger, titulada aquí como *El ansia* (Scott, Tony, Reino Unido, EEUU, 1983) en el cual, las aristas del movimiento postmoderno, la irrupción del virus HIV y, sobretodo, la vampira en sus múltiples facetas, contribuyen a ejemplificar lo antes planteado.

El film *The adiction* (Ferrara, Abel, EEUU, 1995) instala una idea existencialista de la mujer vampiro y ese desasosiego es presentado en el film, bajo una serie de imágenes estáticas que contextualizan a la protagonista. Por su tratamiento conceptual donde el vampirismo se aborda como adicción, esta película se tomará como una continuación de la anterior.

Tomando el mito de la condesa sangrienta, se analizará *Bathory*, (Jakubizko, Juraj, 2008, Eslovenia), para demostrar este particular tratamiento del modelo iconográfico de la mujer vampiro en la pantalla. De este film también se considerará, el trabajo de la puesta en escena a través de los varios recursos que combinan las artes pictóricas con el cine.

A través de estas películas se indagará en la construcción de la vampira como espejo social. Se ahondará con qué procedimientos surge esta idea de la imagen estática, planteado como interrupción del poderío que otorga el movimiento fílmico a la puesta en escena. Ese estatismo que atraviesa el movimiento, lejos de quedarse en lo decorativo, cobra relevancia dramática.

Breves sinopsis de los films analizados

• *The hunger*, lírica del vampirismo

Miriam Blaylock (Catherine Deneuve) es una aristócrata quien, junto con su compañero John (David Bowie), transitan la noche neoyorkina por espacios donde asoman nuevas tendencias culturales. Suelen regresar a su lujosa mansión con jóvenes de aspecto neogótico con los que comparten veladas eróticas culminadas en sacrificios de sangre que sirve de alimento a la pareja para perpetuarse jóvenes a lo largo de los milenios. Su procedencia es lejana tanto en lo temporal como en lo espacial, siendo Miriam la que mantiene su juventud a diferencia de sus acompañantes, en este caso John, a quienes de repente se les termina esa perenne lozanía. Sucumben abruptamente a la vejez pero sin morir. Es así, como Miriam los aloja dentro de ataúdes en el altillo de su residencia urbana. Cuando es a John a quien le llega ese momento, éste acude a la joven renombrada Dra. Sarah Roberts (Susan Sarandon), quien investiga cómo revertir una enfermedad denominada Priogenia. La misma desencadena un envejecimiento prematuro en niños cuyo índice de mortalidad no supera los dieciséis años. John no recibe la atención adecuada por parte de Sarah. Perece en los brazos de Miriam quien lo aloja en su correspondiente ataúd junto a sus otros acompañantes de altillo.

Al advertir su descuido, Sarah busca reparar el error. Acude personalmente en busca de su paciente y conoce a Miriam, por quien inmediatamente siente atracción. Miriam y Sarah inician una relación lésbica, donde se produce el intercambio sanguíneo Sarah busca alejarse de ella, sin lograrlo. En los días subsiguientes la Dra. es asediada por irrefrenables impulsos que la devuelven a Miriam. No puede sobrellevar esa abstinencia, dada por una serie de síntomas asociables a la condición de quien se ha vuelto dependiendo de aquello de lo que no puede prescindir. La Dra. Intenta renunciar a su nueva condición y, en brazos de Miriam, atenta contra su propia vida para evitar perpetuarse como un vampiro. El estado de desesperación en el que Miriam recae provoca que pierda el control sobre aquellos a quienes mantiene encerrados y Sarah, lejos de sucumbir, asume que su inmortalidad es irreversible, siendo ella ahora, quien otorgue a Miriam el lugar que le corresponde en el altillo. Así, deviene en la nueva centinela de quienes moran allí y convirtiéndose en su sucesora.

Utilización de la imagen fija confrontada a la imagen en movimiento

Polaroids instantáneas que preanuncian la muerte de la víctima.

Este retrato fija la juventud que uno de sus protagonistas pierde al padecer priogenia. El mecanismo narrativo utiliza este punto como detonante de la trama.

Imponentes esculturas enmarcan a la matriarca del clan vampiro mientras aborda a su próxima víctima.

Se destacan así elementos que ponen en convivencia la imagen estática con la dinámica visual del cine.

• *The Addiction*, el vampirismo como distopía intelectual

Durante el año 1995, Kathleen Conkton (Lily Tylor), una joven solitaria neoyorquina, cursa los últimos años de su carrera de filosofía. Kathleen cuestiona permanentemente el juicio a los crímenes de guerra acaecidos durante el siglo 20.

Expuesta a los peligros de las zonas marginales por donde debe regresar, Kathleen no es atacada por marginales neoyorquinos, sino que es mordida por una vampira cuyo ataque parece tener los efectos de una enfermedad. Para reestabilizarse, la joven victimiza a miembros de su entorno: profesor y estudiantes hasta que amplía su abanico social extendiendo sus ataques a los sectores marginales.

El suministro sanguíneo lo obtiene primero una jeringa hasta adaptarse a hacerlo en forma oral como es tradición en el vampirismo.

Entre sus múltiples asedios nocturnos, Kathleen llega a Peina (Christopher Walken), un veterano en la especie y ahora su mentor que la adoctrina respecto a su nueva condición: una entidad vacía que solo busca saciar un apetito. Kathleen intenta infructuosamente suicidarse. Luego de someterse a ser el alimento de Peina, la joven recae en un estado de abstinencia sólo subsanable a través del contacto con la sangre ajena.

Esta purga moral a manos de su mentor, y su consiguiente recuperación, la conducen a definir su cátedra doctoral, trabajo pleno de existencialismo que aborda a la filosofía como propaganda y dominio, una estrategia que busca poder y sometimiento. La destacable argumentación de su defensa le permite obtener el doctorado, apropiándose ella misma de un supuesto poder. Kathleen reúne a sus vampirizados para festejar su diplomatura y así incluir a la cúpula intelectual neoyorquina a sus filas. Pero luego se devela que una vez más, su objetivo es autoexterminarse con una sobredosis de sangre. Kathleen fracasa en este otro intento y solo es dada por muerta para perpetuarse eternamente.

Utilización de la imagen fija confrontada a la imagen en movimiento

Este film inaugura un tipo de vampirismo académico e intelectual dado que las vampirizaciones efectuadas por la protagonista están al servicio de argumentar su tesis académica. Parte de esa tesis se basa en los hechos atroces cometidos por la humanidad durante el siglo XX. El registro visual de archivo es lo que utiliza el film como dialéctica entre lo fijo y lo móvil.

El viaje de Kathleen Conklyn contado con *travellings* de cámara se confronta con fotos de archivo que documentan el horror del holocausto y el genocidio armenio. La articulación se opone a la de *The Hunger* ya que nada tiene de la melancolía del film de los ochenta sino que funciona como reacción beligerante y de contra argumentación enunciativa de la vampira para configurar su séquito. A esos registros históricos y mediáticos, se suman obras pictóricas del expresionismo que decoran el espacio íntimo de la protagonista y que remiten al primer vampiro del cine: *Nosferatu*, como forma de expresionismo llevado al séptimo arte.

• **Bathory: el vampirismo barroco**

En Europa oriental, a fines del siglo XVI, Hungría, habiendo unificado a católicos y protestantes, libra una sangrienta batalla territorial contra los musulmanes. Elizabeth Bathory (Anna Friel) es la esposa del conde Ference Nadasdy (Vicent Regan) a cargo de la defensa de Hungría contra los turcos. Dada la violencia que ejerce al volver del frente, Ference maltrata a su esposa propinándole un aborto. A cambio le trae obsequios de sus conquistas. En este caso un pintor: Merisi "Caravaggio" (Hans Matheson), con el fin que la retrate. Elizabeth establece un vínculo pasional con Merisi, quien no pudiendo usar su nombre por tratarse de un fugitivo milanés, firma sus obras como Caravaggio.

Su marido, Ference Nadady, es rivalizado por su compañero de batalla Thurzo, quien quiere quedarse con sus posesiones, incluyendo a su mujer. No obteniendo lo que busca, manipula a Ference informándole acerca de los amoríos de su esposa. Este intenta matar a su amante pero fortuitamente, es Elizabeth la destinataria del envenenamiento. Es salvada por una bruja: Darvulia (Deana Jakubisková-Horváthová), quien le promete la vida eterna si renuncia al amor y a su reputación. Sin embargo, lo que en realidad la bruja busca es preparar a Elizabeth para convertirse en la defensora de los protestantes contra las guerras internas contra los católicos, develándole en su momento, quien será el verdadero traidor.

Ferenc muere en el frente lo que deja el terreno libre a Thurzo para desposeer a la condesa de sus bienes y de su cordura, plantando evidencias del mito acerca de su vampirismo y consiguiente asesinato serial de jóvenes criadas.

Enviado por el cardenal para espionar estos supuestos hechos de vampirismo y brujería, el fraile Peter (Bolek Polívka) y narrador de la historia, descubre toda la manipulación e intriga de Thurzo. Darvulia es asesinada por éste pero Peter, aun siendo ella protestante, ayuda a Elizabeth a defenderse de Thurzo, demostrando que ya no se trata de luchas por la fe sino por poderes y ambiciones personales. Thurzo corrompe internamente a la familia de la condesa quien la traiciona. Elizabeth cautiva, se suicida con fuego para quedar como una bruja ajusticiada por la iglesia católica para que sea la institución la destinataria de sus bienes y no caigan en manos de Thurzo. Es así, como frente a la historia, Elizabeth Bathory se perpetúa en una bruja vampira y Thurzo desposeído de lo que pretendía.

Utilización de la imagen fija confrontada a la imagen en movimiento

El film está contado desde diferentes puntos de vista. Ference (rojo), Thurzo (azul), Darvulia (verde) y este planteo cromático no hace más que establecer las bases estéticas de la puesta en escena.

El cuadro viviente es lo que destaca en todas sus variantes Planos conjuntos de modelos siendo retratados

Caracterización de la puesta en escena en función de el cromatismo y la luminancia de la obra de Caravaggio

Inserción de elementos icónicos de la obra del pintor dentro del film con relevancia simbólica:

El rojo, de la sangre aplicado el vestuario y la tonalidad de la iluminación,

El espejo elevado a la categoría de personaje

Reminiscencia iconográfica religiosa con la figura de la serpiente, la crucifixión, la naturaleza y el abordaje estético de los cuerpos en las escenas de batalla.

El *travelling* como tridimensionalización de la bidimensionalidad de la tela, pone de manifiesto un código que refiere a la muerte en función lo inmóvil y a lo revivido, a lo que regresa de la muerte, en relación al movimiento.

Conclusiones

Desde la narración: La figura femenina en el arte visual, casi siempre fue configurada por la mirada masculina. Desde la iconografía religiosa hasta la pintura abstracta (consecuencia de la invención de la fotografía), el ícono femenino no trascendió el estatismo, sea desde la modelo renacentista hasta la paseante más ficcional en la obra impresionista. Luego de la aparición del cine y colocada en la piel de un personaje maligno, hasta entonces encarnado por el hombre y dotado de movimiento físico, la mujer no podía sino imponer nuevos rumbos a la narrativa audiovisual.

La realización de ninguno de los tres objetos de estudio estuvo a cargo de una directora. Sin embargo, la figura de la mujer como protagonista ambigua, recuperó su tradición pictórica mezclándolos con los nutrientes del cine para aplicar cualidades inéditas al ícono vampírico. La dicotomía establecida entre la fragilidad y lo monstruoso, concentrada en un solo personaje, descubre recursos dramáticos y temáticos originales para la construcción visual en la ficción.

Desde expresividad de la imagen: A su vez, esto permite nuevas vínculos entre la imagen cinética, la pintura y la fotografía, y eso, genera efectos expresivos y narrativos procedentes de la confrontación entre el movimiento y el estatismo, entre la imagen quieta, fija y sugerente pero siempre "ajena" y el ojo del público acompañado o no, por el del personaje. Así, esa ajenez nunca recibe la identificación espectral, (por eso lo electrificante que establece Carmona), siempre del lado de lo que se moviliza, al igual que lo hace el ojo del espectador al mirar.

Desde la semántica visual: Lo anterior resignifica el paradigma sobre determinados signos, como el cuerpo, la belleza, la sexualidad, el erotismo, el intelecto y, sobre todo el poder. En este caso el poder de la mirada y el de

la ficción, que es desplegado fastuosamente y cuestionada en *Bathory*, donde nada es lo que parece, sin que el efecto emocional se halla alterado. La máscara no impide el efecto del rostro.

Como en *The addiction*, donde su propia mirada sobre los registros del horror, revela a la protagonista contra el sometimiento, para perpetuarla en la plena imposibilidad. En este caso, el replanteo de la figura y los cuerpos como modelos estéticos de feminidad, son enmarcados por el vampirismo más alejado del erotismo. La particularidad de este blanco y negro, los desnudos omitidos, son el único cuerpo posible que consiguen las palabras con las que son expresadas las ideas que mueven a la protagonista detonada por el archivo visual.

En *El ansia*, su erótica melancolía es la que establece esa imposible desvinculación con la historia y con el pasado particular, la belleza no consigue modificar los temperamentos en la languidez de estos personajes. Su lirismo erótico, no hace sino victimizarlos donde el cuerpo femenino es utilizado como forma melodramática de una sed de poder incurable.

Desde la dinámica escénica En *El ansia* sus protagonistas atraen a su nido, permanecen acechantes a la inversa de *The addiction*, donde Kathleen se perpetúa en el movimiento, como lo contraponen ambos finales. En el caso de *Bathory*, los movimientos se complejizan al incluir a los espacios mentales como parte de su recorrido

En función de la ciencia y la religión: A diferencia de la historia de Frankenstein, Drácula estuvo vinculado al terror inherente a la religión y no a la ciencia. No ocurre esto en las películas analizadas.

La ciencia y la tecnología, aparecen con fuerza inusitada en estos films de vampiros que, protagonizados por el hombre, casi siempre se restringía a la conquista erótica y territorial.

La filosofía y las ciencias sociales en *The addiction*, la ciencia médica en *El ansia* y en *Bathory* separan una vez más al arquetipo del clásico tradicional y ubican a la figura femenina en el plano intelectual determinante.

En función de la maternidad Si la maternidad no aparece en *El ansia* ni en *The addiction*, opuestos entre sí en relación al tratamiento erótico del cuerpo, es por un énfasis con que es tratado el lesbianismo y el carácter apocalíptico de las protagonistas. El concepto de lo familiar en *El ansia*, propone una concepción opuesta al nacimiento y al origen, dado que Miriam conserva los cuerpos envejecidos y no muertos. En *The addiction*, la familia aparece abolida como institución y el plano conjunto, utilizado como cuadro para el sentido de “lo familiar”, es atribuido a los horrores de las guerras del siglo XX. De igual manera ocurre con Miriam, quien apila también cuerpos en su ático, bajo el estilización más exacerbado.

La maternidad solo aparece en *Bathory*, pero la frustración de su “muerta por nacer mujer”, es lo que para Elizabeth significa la puesta en curso de quien ella utilizase para revivirla desde una bidimensionalidad: la obra de Caravaggio, que a su vez frustrada, hace

que la protagonista haga estallar esa “no muerte”, por los rincones de toda la puesta en escena del film, “tridimensionalizándola” y otorgándole el movimiento cinematográfico.

En función del género ficcional: Dada la complejidad temática de los tres films, el efecto terror pasa a un segundo plano. El recorrido pausado y sensual de la cámara por las texturas escénicas de *El ansia*, el espesor intelectual de *The addiction* y el barroquismo pictórico de *Bathory*, diluyen el objetivo principal de los films del género, utilizando su efecto solo para las necesidades puntuales de la narración.

Consideración final

La representación visual, pictórica en *Bathory*, documental en *The addiction*, y fotográfica en *El ansia*, muestra cuerpos que el film buscará revivir a través de la tridimensionalidad y el movimiento.

En *El ansia* el proceso es inverso, quienes son registrados por una imagen fotográfica o mostrados a través de cámaras, no vivirán, o no como lo venían haciendo.

La confrontación entre lo estático y lo móvil, motoriza dramáticamente la acción. Lo estático es, de alguna manera, lo que abduce y vampiriza al movimiento, para pasar a poseerlo y dar a luz en una ambigua y enigmática híbrides visual que estos films, protagonizados por mujeres, logran expresar.

Referencia Bibliográfica

- Aumont, J. (1989) *El ojo interminable*, Nouvelles Editions, Segnier, Paris
- Barthes, R. (1980) *La cámara Lúcida; Cahiers du cinéma*, Gallimard, Seuil, Paris.
- Burch, N. (2017) *Praxis del cine*, Edición: 10ª, Madrid, editorial Fundamentos.
- Carmona, R. (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico* (Pseudónimo de Zunzunegui Diez, Santos, J. Talents, J.M.Company y G. Colaizzi), Cátedra, Madrid.
- Gonzalez, P. (2019) *Los grandes artistas roban*; disponible en <https://www.gq.com.mx/entretenimiento/articulo/escenas-que-tarantino-robo-de-otras-peliculas>
- Gubern, R. y Prat, J. (1979) *Las raíces del miedo*, Tusquets Editores
- Rodríguez Romero, L. F. (2013) Blog: *El gabinete del Dr. Lynch*; disponible en: <http://gabinetelynch.blogspot.com/Sarris, Andrew Cine, entrevistas con directores>.
- Ortiz, Á. y Piqueras, M. J. (1995) *La pintura en el cine* ediciones Paidós

Referencia filmográfica

- Cronenberg; David: *Videodrome*, (EEUU, 1983); *Crash* (EEUU, 1995)
- Dreyer, Carl *Vampyr* (Alemania-Francia, 1.932)
- Ferrara, Abel *The addiction* (EEUU, 1995)
- Hardwicke, Catherine: *Crepúsculo*, (EEUU, 2008)
- Hitchcock, Alfred *Vértigo*, (EEUU, 1958)
- Jakubisko, Juraj; *Bathory* (Eslovaquia, República Checa, Hungría, Reino Unido, 2.008)
- Nolan, Christopher *Inception* (EEUU, Canadá; Reino Unido, 2010)

Norrington, Stephen. *Blade, cazador de vampiros*, (EEUU, 1998)
 Polanski, Roman, *La danza de los vampiros*, (Reino Unido, 1967)
 Scott, Ridley; *Blade Runner*, (EEUU, 1982)
 Scott, Tony *The Hunger* (EEUU, Reino Unido; 1983)
 Tarkovski, Andrej: *Solaris* (1972); *Stalker, La zona* (1979)
 Villeneuve, Denis; *Blade Runner, 2049* (EEUU, 2017)

Resumo: Este ensaio, parte do Programa de Incentivo à Pesquisa da Universidade de Palermo (segundo semestre de 2021), aborda a evolução do gênero cinematográfico de vampiros, com foco no tratamento iconográfico da figura feminina em comparação com a sua contraparte masculina. O cinema de vampiros consolidou um gênero próprio, renovando a atração pelo proibido e refletindo fantasias humanas como o poder, a sexualidade e o domínio. O arquétipo masculino, encarnado no conde Drácula, estabeleceu um modelo patriarcal de submissão e cânones estéticos de juventude e virgindade, embora tenha apresentado um declínio no século XXI. Por outro lado, a figura da vampira que nasce de sua própria natureza — e não como derivação do patriarca — enriquece a construção dramática. A hipótese central sustenta que esse arquétipo feminino constitui um significante dramático de relevância. Por meio de sua abordagem iconográfica e dramática, ela explicita problemáticas sociais e questiona convenções cênicas e pictóricas, evidenciando a relação do cinema com outras artes visuais.

Palavras-chave: Cinema – vampirismo – mulher – sexualidade – filosofia – arte pictórica.

Abstract: This essay, part of the University of Palermo's Research Incentive Program (second semester of 2021), examines the evolution of the vampire film genre, focusing on the iconographic treatment of the female figure in contrast to her male counterpart. Vampire cine-

ma established itself as a distinct genre, renewing the allure of the forbidden and reflecting human fantasies such as power, sexuality, and domination. The male archetype, embodied by Count Dracula, established a patriarchal model of subjugation and aesthetic canons of youth and virginity, though it has shown signs of decline in the 21st century. In contrast, the figure of the female vampire, born of her own nature—not as a derivative of the patriarch—enriches the dramatic construction. The central hypothesis holds that this female archetype constitutes a significant dramatic signifier. Through its iconographic and dramatic approach, it highlights social issues and challenges theatrical and pictorial conventions, demonstrating cinema's relationship with other visual arts.

Keywords: Cinema – vampirism – woman – sexuality – philosophy – visual art.

(* **Marcelo Lalli** nace en Buenos Aires, en 1967. Fue continuista y asistente de dirección en diversos largometrajes. Egresó como Realizador en video y cine en el CIEVYC (1994). Escribió y dirigió cortometrajes y medimetrajes de ficción en múltiples formatos y de forma independiente, exhibidos en el Centro Cultural General San Martín, Recoleta y Ricardo Rojas. Fue productor audiovisual de eventos multidisciplinares desde 2004, docente en escuelas de cine TEBA, BAC, "La Odisea" dirigiendo proyectos académicos de formación audiovisual. Se capacitó como docente en la Universidad de Palermo (2010-2012). Fue docente titular de Dirección de cine en CIEVYC (2005-2021) Desde 2022 dicta las materias Post producción de video e Introducción a la producción de TV en ISEC y es docente titular en la Facultad de Diseño y comunicación en la UP desde 2010. Integra el equipo de investigación de la misma Universidad a partir del 2018, donde participa en foros y congresos