

**LA REPRESENTACIÓN DE LA MAD DOCTOR Y SU CREACIÓN EN MISS MUERTE
(JESS FRANCO, 1965)**

**THE REPRESENTATION OF THE MAD DOCTOR AND ITS CREATION IN MISS DEATH
(JESS FRANCO, 1965)**

Agustín Gómez Gómez

Universidad de Málaga

aggomez@uma.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

Nekane Parejo

Universidad de Málaga

nekane@uma.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3021-1223>

Resumen

La figura del científico loco o *mad doctor* en el cine constituye uno de los personajes de indudable presencia en el género fantástico. Aunque con escasas concomitancias con los científicos reales, los *mad doctor* cuentan con una serie de rasgos comunes entre los que destacan sus ansias de dominación a través de las criaturas que ellos mismos construyen. En este artículo nos planteamos realizar una revisión teórica de este personaje para posteriormente visitar la película *Miss Muerte* de Jess Franco (1965), que pertenece al

subgénero del *fantaterror*, y comprobar si tanto su protagonista como su creación, ambas mujeres, se ajustan a los parámetros establecidos y si estos personajes se acomodan al arco dramático del género. Por otra parte, se relacionará la película con otros textos para considerar su viabilidad como instrumento intertextual. Estos objetivos se abordan desde el estudio de caso como metodología cualitativa donde la película *Miss Muerte* establece un punto de inflexión en la filmografía de Franco.

Abstract

The figure of the mad scientist or mad doctor in cinema constitutes one of the characters with an undoubted presence in the fantasy genre. Although they have few similarities with real scientists, the mad doctors have a series of common traits, among which their desire for domination through the creatures that they themselves build stands out. In this article we propose to carry out a theoretical review of this character to later revisit the film *Miss Muerte* by Jess Franco (1965), which belongs to the *fantaterror* subgenre, and check whether both its protagonist and its creation, both women, fit the parameters established and whether these characters fit into the dramatic arc of the genre. On the other hand, the film will be related to other texts to consider its viability as an intertextual instrument. These objectives are addressed from the case study as a qualitative methodology where the film *Miss Muerte* establishes a turning point in Franco's filmography.

Palabras clave

Mad doctor; Miss Muerte; Jess Franco; Fantaterror; Intertextualidad; Cine español.

Keywords

Mad doctor; Miss Muerte; Jess Franco; Fantaterror; Intertextuality, Spanish cinema.

1. Introducción

En 1965, Jesús Franco Manera (1930-2013), el cineasta más productivo del cine español con 190 películas realizadas entre mediados de los años 50 y 2012 rodó, el largometraje *Miss Muerte*. Este director cuenta con alrededor de 40 sobrenombres diferentes como Jess Frank, Jess Franco, James P. Johnson, Clifford Brown, Lulú Laverne... (algunos, músicos de jazz por los que sentía admiración). Esta diversidad en lo que se refiere a la forma de denominar la autoría de sus películas encuentra su razón de ser en que según este afamado realizador: «hubo una etapa en mi vida en la que hacía demasiadas películas. Entonces decidí, para no saturar el mercado con 5 películas al año, usar unos seudónimos» (Serguei, 2000). Recordemos cómo puntos álgidos de su producción los años 1973 y 1983 en los que realizó doce largometrajes en cada una de estas fechas. Otras fuentes señalan que el hecho de que el rodaje de sus producciones se produjera en su mayoría en Francia y Alemania y que su apellido coincidirá con el del dictador Francisco Franco, fue la razón de que buscara diversos seudónimos. En palabras de Alejandro Mendibil: «La gran mayoría de las películas que rodó entre 1959 y 1980, alrededor de cien, se hicieron con una idea de distribución internacional, y la pequeña parte que se estrenó en España, lo hizo en versiones cortadas, tapadas o acondicionadas para esquivar la censura» (2019: 31).

Nos encontramos con un firme admirador del erotismo y la novela negra reconocido internacionalmente, pero maldito en nuestro país hasta que fue galardonado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España con el Goya de honor en 2008.

Su trayectoria comenzó en la primera parte de la última fase del régimen de Franco, en la década de los sesenta, cuando comienza el Nuevo Cine Español, donde lo ubica la profesora Tatjana Pavlovic, aunque con un planteamiento muy singular que dificulta su catalogación (2003: 108). En este sentido Juan M. Company define el género del subterror como «una estructura formal deficiente cuyos elementos constitutivos se encuentran en estado de caos» (1974: 19). En todo caso, Franco vino a ser el principal representante del subgénero de *fantaterror* –término creado por Paul Naschy– y pionero con *Gritos en la noche* (*L'horrible Dr. Orloff*, 1961). Asimiló las características del cine de explotación,

tanto del terror gótico de la inglesa Hammer, como de los monstruos de la Universal de los años 30 y 40, y del *giallo* italiano, pero no tuvo unas características particulares, pues tomó del cine fantástico y de terror lo que se estaba haciendo. En todo caso, sí tuvo una década irrepetible, la Época Dorada del cine de terror español por el número de producciones (Pulido, 2012), sin olvidarnos que se puede encontrar «un poso de ideología subversiva en donde pueden entrecruzarse subtextos culturales e, incluso, intuirse ciertos traumas nacionales» y «unas dosis de crueldad, sexo y violencia que difícilmente podían ser encontradas en esas producciones que les servían como modelo» (García & Cordero, 2017: 46 y 48).

Este modelo iniciado a comienzo de la década de los años sesenta, tendrá una evolución que le llevará a inicios de los setenta a terminar de definir el subgénero en el que la violencia y el erotismo, con sus correspondientes baños de sangre y desnudos femeninos, serán sus señas de identidad y con cuatro películas emblemáticas: *La Residencia* de Narciso Ibáñez Serrador, *La noche de Walpurgis* de León Klimovsky, *La novia ensangrentada* de Vicente Aranda y *Las vampiras* de Jesús Franco, de 1970, 1971, 1972 y 1973 respectivamente (García & Cordero, 2017).

La trayectoria de Franco discurre paralela a un aumento del desnudo y el sexo en sus metrajes. En los 60 el erotismo era una pincelada, hasta *Necronomicon* (1968), primera producción rodada íntegramente en Alemania donde terror y erotismo comparten protagonismo, y ya en la década de los 70 el erotismo superará al terror, para finalmente decantarse en los 80 por imágenes más pornográficas.

Recordemos que, aunque aún quedan años para la Transición, una etapa de desarrollismo económico se está instaurando en una España en la que se adivinan los primeros intentos de democratización. Casimiro Torreiro se pregunta acerca de las transformaciones que están sufriendo los hábitos de los españoles: «¿Qué está cambiando en España para que se acepte ahora lo que hace tres años antes era impensable?» y encuentra en las medidas económicas del I Plan de Desarrollo Económico de 1963 y el turismo la contestación a la cuestión anterior (2005: 295). Teniendo presente el turismo como factor que imprimió cierta aceleración al aperturismo en nuestro país –Elke Sommer apareció en bikini, el primero del cine español, en la película de Juan Bosch, *Bahía de Palma*,

1962–, este mismo autor se hace eco de las novedosas temáticas de índole sexual que emergen en las producciones de un nuevo género como fue el terror hispánico que comienza a reemplazar al *western* (2005: 362).

2. Objetivos y metodología

Franco subvierte el papel de la mujer y será una *mad doctora* la que se encargue de vengar a su padre. Será en la película *Miss Muerte* en el que pondremos el foco para subrayar el papel de sus protagonistas femeninas. Nuestro objetivo es en un primer momento establecer los patrones que configuran la figura del *mad doctor* y sus creaciones, para después determinar si la figura de la mujer científica y la de la mujer creada por la anterior como objeto científico se ajustan a los parámetros establecidos por sus antecedentes masculinos y al arco dramático de estas producciones. Paralelamente, y en el desarrollo de este texto, nos planteamos valorar el potencial de esta película como vehículo intertextual que evidencie sus referentes. En palabras de Mendíbil: «Se trata de identificar unos patrones icónicos y proponer una asociación muy ligera de ideas y conexiones entre ellos, que sirvan de entramado más o menos consistente para desarrollar situaciones con unos personajes a su vez reducidos al cliché y el estereotipo» (2021: 259).

No obstante, consideramos que el propio Jesús Franco supone una franquicia de sí mismo pues sus personajes, temas, obsesiones y estéticas, aunque beben de fuentes que vienen de Murnau, Whale o Lang, se repiten con unas características propias que hacen de la autorreferencialidad una constante.

Por tanto, partimos de la película *Miss Muerte* como caso de estudio sobre el que en una primera fase nos hemos planteado unos definidos interrogantes de investigación como: ¿qué es un *mad doctor*?, ¿cuáles son sus atributos predominantes?, ¿cómo son sus creaciones?, ¿se acomodan los rasgos de los personajes masculinos a las protagonistas del objeto de estudio?, ¿existe un arco dramático similar?, ¿qué producciones son susceptibles de referencias transtextuales? Posteriormente, y tras la revisión de investigaciones previas, nos decantamos por la estrategia de patrones de comparación para dar respuesta a los objetivos planteados a través de una descripción detallada de los precedentes frente al caso que nos ocupa.

3. Contextualización del caso

Miss Muerte, que se constituye como la película número once de la trayectoria de Franco, escrita con Jean-Claude Carrière y producida por Serge Silberman (los dos colaboradores de Luis Buñuel), se denominó de diversas formas según el lugar de exhibición. La más común, *El Diabólico Doctor Z*, da cuenta de la primera letra del apellido del doctor Von Zimmer (uno de los personajes principales) y, a la par, de su invento, el rayo Z. En Francia se tituló *Dans les griffes du maniaque* (*En las garras del maniaco*), que no parece ajustarse al relato cinematográfico ya que las motivaciones del doctor no van encaminadas a ejercer el mal con sus experimentos, sino a la reinserción de algunos condenados a muerte, aunque posteriormente Irma, el personaje interpretado por la actriz Mabel Karr, hija del Dr. Zimmer (Antonio Jiménez Escribano), convertirá sus investigaciones en una máquina para matar. Esta ya es una novedad, pues la toma del testigo científico de padre a hija no era frecuente y menos aún que ese paso filial se convierta en un legado criminal (Blanco, 2023: 25-26).

En el inicio de la película encontramos a ambos en un congreso donde este último hace partícipe a la comunidad científica de su nuevo descubrimiento, un procedimiento mediante el cual será capaz de apoderarse de la voluntad de los humanos. El hallazgo no es aprobado en la convención médica y se le prohíbe avanzar con la investigación. Esta circunstancia provoca la defunción del Dr. Zimmer y el consiguiente juramento de su sucesora de prorrogar la labor de su progenitor y vengarse de los colegas que de alguna manera fueron los culpables de su final. Será Irma quien, con un artefacto creado por el doctor, inutilizará la mente de una artista de cabaré llamada Miss Muerte (Nadia), interpretada por la actriz y cantante francesa Estella Blain. A partir de ahí, esta, a tenor de las pautas de Irma, seducirá y asesinará a los científicos.

Miss Muerte combina aspectos ya vistos en producciones anteriores de Franco. Es el caso de los detalles expresionistas y góticos que pone de manifiesto en *Gritos en la noche* (1961) o *La mano de un hombre muerto* (1962), así como referencias al erotismo y el pop-art que cobrarán fuerza más adelante. La primera, un pequeño proyecto de serie B, se convirtió en un éxito mundial de taquilla y le acreditó como un realizador de cine de terror, además de

considerarse la primera del *fantaterror*. Lo importante es que *Miss Muerte* supone, como bien señala Fernando del Blanco, un cambio de paradigma clásico del *mad doctor* representado por una mujer que actúa por venganza (2023: 49).

Cuando Jess Franco realiza *Miss Muerte* en la primavera de 1965, entre el 3 de mayo y el 19 de junio, tenía en mente rodar otra película, *Al otro lado del espejo*. Se trata de una historia, que finalmente, debido a la censura, se retrasará hasta 1973, en la que se vislumbran claras concomitancias con la que aquí tratamos. En ella se muestra a una mujer que mata a todos los hombres que la desean obedeciendo los deseos de su padre ya fallecido.

Paradójicamente, ese mismo año de 1965 se rueda *Doctor G. y su máquina de bikinis* (*Dr. Goldfoot and the Bikini Machine*, Norman Taurog), que, aunque en clave de comedia, muestra algunas similitudes con la película de Franco. Basta recordar que el protagonista, el doctor Goldfoot, interpretado por Vincent Price, es un científico loco cuya creación son una serie de mujeres autómatas cuyo objetivo es seducir a millonarios y hacerse con su dinero. En el citado doctor se encuentran los atributos propios de esta figura, aunque la película de Franco va más allá e incorpora la venganza y la muerte como requisitos indispensables.

Hoy en día el visionado de películas en las que una mujer asesina a hombres no sorprende. Es el caso de producciones como la inglesa *Lesbian vampire Killers* (Phil Claydon, 2009), entre otras, en la que vampiresas lesbianas y en vaqueros, intentan terminar con la vida de los hombres y transforman a las mujeres en vampiresas lesbianas rompiendo de este modo los estereotipos estéticos y de contenido. Sin embargo, en la década de los 60 este era un rol reservado para los intérpretes masculinos. Excepcionalmente, podemos mencionar la novela de Cornell Woolrich llevada al cine por François Truffaut en 1968 como *La mariée était en noir* (*La novia vestía de negro*), donde la protagonista seduce y mata a los cinco hombres asesinos de su marido.

4. Definición y caracterización de la figura del *mad doctor*. Una aproximación teórica

Miss Muerte comienza con una huida de la cárcel, la de un preso condenado a muerte, el asesino Bergen, en clara referencia fílmica a *Un condenado a muerte*

se ha fugado (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent soufflé où il veut*, Robert Bresson, 1956). Los primeros minutos del filme, recrean dos de los prototipos clásicos, el recluso que en su escapada topa con un destino aún peor que el previsto. Así le ocurre a Bergen que acaba cobijándose en el castillo del Dr. Zimmer donde es convertido en un esclavo a merced de la voluntad del científico y su hija. Y obviamente el segundo, es la figura del *mad doctor*.

José Miguel Rodríguez (2011) considera que el primer precedente cinematográfico de este personaje es el protagonista de la película alemana *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener y Carl Boese, 1915), un alquimista que convierte a un golem en su sirviente y a través de él perpetra asesinatos. La mayor parte de los autores coinciden en señalar dos largometrajes también de cine mudo alemán, dirigidos por Fritz Lang como precursores de la aparición de este personaje, *Dr. Mabuse* (*Dr Mabuse, der Spieler*, 1922) y *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927). Mientras que en el primero vemos cómo el protagonista logra controlar a los que le rodean con sus poderes hipnóticos y telepáticos, en *Metrópolis* será el Dr. Rotwang, el creador del androide que suplanta a María, un instrumento de venganza que por primera vez es una mujer. La lista de *mad doctor* sería interminable, pero no podemos dejar de señalar aquí al malvado Dr. Pretorius en *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) y la película *The Mad Doctor* (Tim Whelan, 1941) que por primera vez acoge este término en su título, si exceptuamos el cortometraje dirigido por David Hand y Wilfred Jackson en 1933 protagonizado por Mickey Mouse.

Retomando la película que nos ocupa, la siguiente escena, que da paso a los títulos de crédito, sitúa la acción en el trayecto hacia el congreso al que se dirigen los dos *mad doctor*, el Dr. Zimmer e Irma (aún no convertida en Dra. Irma), que conduce con elegancia la silla de ruedas de su progenitor al que verá morir minutos después.

Dos aspectos llaman poderosamente la atención. El primero, la llegada del Dr. Zimmer a la sala de conferencias. Se evidencia aquí, nuevamente, el precepto fílmico, según el cual los protagonistas siempre son los últimos en entrar en plano y en esta ocasión en el recinto del congreso. Al acceso tardío se unen la angulación y los recorridos que establece la cámara cinematográfica. Hasta la inesperada defunción, el encuadre muestra a una Irma, todavía rubia, en

contrapicado. Esta perspectiva la enaltece y sugiere cómo irá aún más lejos con los experimentos que el espectador está conociendo en ese instante. Además, los recorridos visuales en ascensión del padre a la hija, ya nos indican que será ella quién siga la estela y recoja el testigo una vez se produzca el fallecimiento. Mientras estos movimientos de cámara se suceden, el Dr. Zimmer –discípulo del Dr. Orloff, personaje principal de *Gritos en la noche*–, comparte protagonismo científico con su hija: «Con la ayuda de mi hija Irma he conseguido localizar exactamente los centros físicos del bien y del mal», que no son otros, que los que determinan los comportamientos humanos.

No se debe olvidar que varios títulos de la filmografía franquiana hacen referencia al Dr. Orloff. Además del ya mencionado *Gritos en la noche*, que iniciaría la saga, cabe destacar *El Secreto del Doctor Orloff* (1964). Esta película que se rueda un año antes que *Miss Muerte*, también muestra la figura de este doctor como el maestro que delega su saber, en este caso en el doctor Fisherman. Aunque su presencia es mínima en el metraje, es suficiente para evidenciar su relevancia. El argumento de estas dos producciones cuenta con escasos lugares comunes dado que la trama de la primera es más compleja. Aun así, Jess Franco sabrá aprovechar sus aciertos estéticos anteriores y construirá una película más sobria simplificando la exuberante mezcla de géneros.

Volviendo a *Miss Muerte*, el Dr. Zimmer ha construido una máquina, perfectamente emparentada con los prototípicos artilugios de la ciencia ficción, que llevará a cabo la intervención con electrodos y dominará la voluntad de los sometidos a ella. El primero, como ya se comentó, fue Bergen, el condenado a muerte.

El resto de las operaciones correrán a cargo de Irma que hará funcionar la máquina en dos ocasiones más, a la que se añade la tentativa de una tercera. La esclavización de la ayudante de su padre, Bárbara Huberts, será su exitoso debut en solitario. Al despertar descubriremos a la misma mujer, pero convertida en una sumisa y obediente sierva cuyo propósito, minutos antes de ser intervenida sin su conformidad, era despedirse. Y va a ser en esta conversación, inmediatamente anterior, donde se destapará la verdadera personalidad de Irma, evidenciando una tensa rivalidad que parece venir de lejos y que tiene su origen en el proceder de la nueva *mad doctora*. Bárbara manifiesta: «Tu

presionaste a tu padre en ellos [trabajos de trepanación a Bergen para esclavizarle]. Él nunca lo hubiera hecho».

José Manuel Serrano describe la figura del ayudante del *mad doctor* como las «manos ejecutoras del científico desquiciado, a menudo tan locos como éste, que suelen expresar sus deformaciones interiores con unos físicos maltrechos» (2007: 209).

Centrándonos nuevamente en la película en cuestión, se advierte que la originaria colaboradora del Dr. Zimmer, Bárbara, no se ajusta a los rasgos expuestos. Quizá, debido a que Zimmer es un científico al modo de otros personajes cinematográficos, los menos, que con sus inventos se sitúan en el lado del bien. El papel de Bela Lugosi en *El poder invisible* (*The Invisible Ray*, Lambert Hillyer. 1936), donde interpreta a Félix Benet, un doctor que se enfrenta a otro, Janos Rukh (Karloff), para emplear el hallazgo del Radio «X» en beneficio de la humanidad, es un ejemplo. Esta película genera una polémica en torno a las bondades o maldades de la ciencia, que es de fácil resolución porque lo inventado sirve para curar o para destruir dependiendo de las manos que lo manejen. En cambio, en *Miss Muerte* el descubrimiento del Dr. Zimmer implica un tratamiento que no es físico, sino psíquico y ético al descubrir el lado oscuro de la ciencia.

En cualquier caso, Bárbara, actúa libremente mientras se encuentra bajo las directrices de Dr. Zimmer. Sólo una vez muerto este y operada, sus comportamientos seguirán los imperativos desquiciados de su nueva, ahora, dueña. El auténtico ayudante de la ahora Dra. Irma es Bergen, que sí cumple con los parámetros que se espera de un ayudante de una auténtica *mad doctora*.

A partir de aquí, el siguiente punto a plantear es definir al *mad doctor* y ver si Irma lo es realmente, teniendo en cuenta que ha sido un papel reservado tradicionalmente para hombres. Esta situación se extiende a todo el cine fantástico como expresa Pilar Pedraza:

Habrá que esperar al cine fantástico contemporáneo, no marcado ya por la misoginia ni por el puritanismo de los años cuarenta y cincuenta para encontrar personajes femeninos que no sean comparsas aterrorizadas que circulan por el texto gritando u obstaculizando los movimientos de sus compañeros o las modosas hijas y sobrinas de los sabios locos (2002: 76).

Esta escritora parece referirse a todas esas actrices cuya interpretación principal consistía en emitir terroríficos alaridos, con mayor o menor potencia, y que pasaron a denominarse las *scream-queens*. Cuando alude a las hijas de los sabios locos debe recordarse, entre otras, una película anterior, la mencionada *Gritos en la noche*. O ¿acaso no es comedida la interpretación de la hija del Dr. Orloff que tendida sobre su lecho no articula palabra alguna, a la espera de que su padre secuestre prostitutas para restaurar su rostro? Es esta una temática que se ha repetido una y otra vez en el cine, sin embargo, el primer director que la aborda es Georges Franju en *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1959), del que recordemos Pedro Almodóvar utilizó como referente para su particular *mad doctor* en *La piel que habito* (2011) (Parés, 2014). Se trata de una coproducción francoitaliana en la que nuevamente los límites de la ciencia son traspasados y las estrechas relaciones paternofiliales están presentes. Christiane, la hija del cirujano, también se mantiene en un discreto segundo plano, al que le relega el accidente que le ha destrozado la cara y la máscara que soporta, que reduce sus movimientos faciales a la mínima expresión. Similar a una muñeca de porcelana, sólo vemos sus ojos aguardando a que su padre rapte a jovencitas y les arranque la piel que más tarde le será trasplantada. Aunque Franco no admitió haber visto esta cinta (Thrower, 2015: 71) el erotismo, la estética expresionista, las intervenciones de cirugía, las muertes... nos remiten a la producción italofrancesa.

Indudablemente el rol que representan estas mujeres se aleja del que desempeñará la protagonista de *Miss Muerte* que invierte el esquema tradicional de las producciones cinematográficas de científicos tarados. Aquí, el *mad doctor* mantiene su condición de demente, pero es una mujer y, el monstruo que crea también lo es.

El concepto de científico loco, a pesar de ser muy amplio, requiere de unas consideraciones mínimas. Este personaje reproduce una serie de constantes que Isabel García y Pablo Berruezo recogen en su particular *Laboratorio Infernal*. Según estos autores no «es imprescindible haber fabricado un monstruo con tornillos en el cuello, pero casi sí lo es haber dejado una creación para la posteridad, viva o inerte, exitosa o fallida» (1997: 7). Este es el caso de *Miss Muerte*, un engendro entendido como un ser de índole perversa, independientemente de la noción de belleza. Por tanto, estamos ante un

producto propio del *mad doctor*, un monstruo, donde el investigador, y esto le es genuino también, se adentrará en los oscuros recovecos de la mente para manipularla.

Otra de sus peculiaridades radica en que «no es necesario tener el título de medicina, pero sí una relación con la ciencia en cualquiera de sus aspectos» (1997: 7). Por tanto, han de ser diestros cirujanos que manejan con habilidad máquinas que ellos mismos han construido, y en esta cuestión la destreza de Irma es fehaciente.

Otro aspecto que reproduce nuestra protagonista es que habitualmente estos personajes llevan una vida en soledad, prácticamente consagrada a sus investigaciones que se desarrollan en lugares apartados de la civilización. En esta película, incluso vemos cómo se trasladan a un lugar más aislado aún. En palabras de José Miguel Rodríguez:

Suelen desarrollar sus ideas en solitario y a lo sumo tienen un ayudante que a menudo es más un cómplice que un asistente al uso. En cierta manera esta soledad (...) es fruto del rechazo por el resto de la comunidad científica, médica o de la sociedad de sus planteamientos, teorías, ideas y experimentos poco comunes que suelen rebasar las fronteras de lo ético (2011).

Por otra parte, Manolo Dos reitera algunos de los rasgos ya mencionados, pero se hace eco también de dos aspectos poco tratados hasta el momento y muy presentes en *Miss Muerte*, como son el aparataje y la megalomanía. Este autor menciona como requerimientos propios del *mad doctor* «gestos teatrales, sofisticada base de operaciones, tecnologías muy avanzadas, ayudantes bufonescos y, por encima de todo, una característica tendencia a una megalomanía recalcitrante» (2010: 28).

En este punto parece oportuno hacer una referencia a los carteles anunciadores y al título de la película, sobre todo tras llegar a la conclusión de que Irma es la auténtica y malvada doctora, que ha heredado de su padre su saber y ha ido más allá. Resulta paradójico, por tanto, que Jess Franco, que otorga durante casi todo el metraje a Irma el protagonismo de decidir quién morirá a manos de *Miss Muerte*, el alter ego de Nadia, sea reemplazada por esta en el cartel anunciador y en el título. Si nos remitimos a la versión inglesa, bajo el título *Diabolical Dr. Z* se observa el rostro del Dr. Zimmer mirando a la

diminuta figura de lo que un texto explicativo denomina su creación. Como ya sabemos, no es su obra sino la de su hija. Además, se trata de una creación que merece algunas puntualizaciones.

5. La figura del objeto científico: la creación

En origen Nadia es una bailarina que interpreta un espectáculo llamado *Miss Muerte*. Su actuación consiste en seducir a un maniquí, en cuyo interior hay un hombre, según delata un plano cercano de los ojos de este. Nadia surge de una tela de araña perfectamente dibujada por la que reptaba hasta tumbarse sobre el maniquí a la vez que se coloca una máscara de un esqueleto sobre su rostro. De acuerdo con Mendíbil (2019): «Tohill y Tombs vieron en el filme de Franju reminiscencias del pintor surrealista Paul Delvaux (1995: 23) y esa imaginaria también se puede ver en muchas películas de Franco, más que en *Gritos en la noche* (1961) en *Miss Muerte* (1965)» (1995: 139).

Recordemos que la tela de araña es un motivo hipertextual recurrente, que no sólo aparece en el cartel de esta película. Anteriormente en 1930 el cartel anunciador de *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning y Karla Freund) ya se hizo eco de ésta. Y posteriormente Soledad Miranda en *Vampyros Lesbos* (Jess Franco, 1970) dará cuenta de otro baile con un maniquí que también será seducido y asesinado, en este último caso estrangulado por la tela de araña en vez de engullido. En cualquier caso, ambos números erótico-musicales se convierten en avances de la narración, a la par que sirven de carta de presentación de los personajes.

En Nadia confluyen, por tanto, la realidad de una chica normal con novio, el mismo que el de la científica, aunque ambas no lo saben, y la representación a través de una función que se repite cada noche. Muerte, erotismo y dominación se dan cita en esta exhibición que es contemplada por la doctora y por Phillipe, la pareja de ambas. Parece lógico que Irma piense en ella para llevar a cabo su plan. Sólo tiene que traspasar el plano de la ficción representativa que ejecuta cada día en su quehacer profesional y encandilar y asesinar al «maniquí» de turno. Esta voracidad por el sexo masculino la encontraremos posteriormente en otros personajes de la filmografía de Franco. Basta recordar

a Mercedes McCambridge en *99 Mujeres* (1968), Soledad Miranda en *Vampyros Lesbos* (1970) o Pamela Stanford en *Lorna, The Exorcist* (1974).

En el primer encuentro entre ambas, cuando Irma le propone unas galas muy bien remuneradas como cebo, se plantean dos aspectos significativos. El primero, el poderío de las extremadamente largas uñas de Nadia, que según afirma son naturales. Uñas que poco tienen que envidiar a las que Max Schreck lució en 1922 en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau). El segundo, la pérdida de poder de Nadia. Jess Franco sutilmente ilustra este momento en un plano en el que Irma le quita la capa a la bailarina. A partir de ahí sabemos que está en sus manos. Una vez operada, la cámara evidencia de nuevo esta situación de dominio y angulaciones en las que Irma destaca sobre Nadia agachada. Mientras, esta última afirma pertenecer en cuerpo y alma a la *mad doctor*.

Al igual que *Frankenstein*, Nadia se ha convertido en una suerte de monstruo, en una máquina de matar, que no quiere serlo. Ella, a diferencia del anterior, no siembra el terror. Al contrario, mediante la seducción consigue atraer a sus víctimas. Sin embargo, sus actos son terroríficos y ella es consciente. El invento de Dr. Zimmer no ha funcionado del todo con Nadia que tiene remordimientos tras asesinar al primer científico, Vicas. La misma persona parece haberse dividido en una especie de Jekyll y Mister Hyde. *Miss Muerte* mata y Nadia se arrepiente, se cuestiona sobre los motivos de sus actos y mientras su vestido manchado de sangre arde en las llamas de la chimenea se pregunta «¿Por qué lo maté?».

Igual que el monstruo de Mark Shelley, Nadia no es más que una víctima de una científica sin reparos que, en ocasiones, nos hace olvidar que ha sido transformada en un autómatas mostrando ciertas dosis de humanidad. De acuerdo con la definición del crítico Pedro Calleja (2006), es una «Bella con alma de Bestia» que «ataviada con un *collant* que le enmarca todo el cuerpo desnudo sugestivamente decorado por un motivo arácnido que anida su centro mismo en el sexo, pertenece a una rara categoría de Mujer Fantástica: mezcla de Jekyll y Hyde en femenino».

El espectador reconoce la obra del primer científico loco, el Dr. Frankenstein, y también la de la hija del Dr. Zimmer, porque entroncan con todos esos monstruos

que responden a las órdenes de su inventor y que, además, como es el caso, se lamenta de sus actos. A propósito, Jenaro Talens manifiesta que:

Frankenstein era, al mismo tiempo una metáfora sobre la ciencia, la modernidad y el mito del progreso, y también una reflexión sobre la dificultad de abrirse camino en un mundo que no acepta la diferencia. No es casual que dicha reflexión la hiciera una mujer, Mary Shelley, hija de una de las pioneras del movimiento feminista (2007: 283).

A partir de sus palabras se puede concluir que *Miss Muerte* también trata sobre la conjunción de la ciencia y el miedo a traspasar sus límites desde un punto de vista ético. Pero, además, lo hace desde la perspectiva de la mujer.

6. La científica loca versus su creación

La crítica feminista de género afirma que los personajes masculinos en el cine clásico son los protagonistas, mientras que las mujeres quedan relegadas a un segundo plano donde funcionan para complementar a los primeros. Con frecuencia esto es así. No obstante, *Miss Muerte* se constituye en la excepción. Es una película donde la partida principal se juega entre dos mujeres. Una perversa y vengativa científica que decide y una bella bailarina que actúa y ejecuta en contra de su voluntad. Los hombres quedan a merced de sus movimientos.

Un análisis más profundo, y siguiendo a Román Gubern y Joan Prat (1979), nos permitirá situar a cada una de estas mujeres en estadios diferentes. En la científica podemos considerar que el punto de partida son los fundamentos del orden patriarcal, desde la perspectiva de que el control es ejercido por el padre. Una vez muerto este, la mujer sumisa y dependiente de los dictados de un hombre se aproxima al mito de la mujer rebelde que se manifiesta contra los valores establecidos por la sociedad. En particular, contra unos hombres en concreto, los que humillaron a su progenitor. Para ello se apropia de la figura de su antecesor y extralimitándose en sus métodos los elimina con la ayuda, como se expresa en la película, de «una mujer de sangre caliente para seducir y destruirlos».

La defunción repentina del Dr. Zimmer será expuesta de forma explícita. Además, minutos después, Jess Franco hará patente su ausencia y lo que ésta significa para Irma. Phillippe la acompaña a casa y la besa en el quicio de la puerta, que pretende traspasar. Ella retira el rostro, en una clara negativa. El siguiente plano lo ocupa la silla de ruedas vacía y en penumbra, en claro simbolismo del hueco dejado por el padre. El contraplano muestra el gesto de temor de la protagonista y cómo acepta una relación sexual con Phillippe ajena al deseo. A partir de ahí sus vínculos con el sexo masculino sólo responderán a la violencia.

El espejo está muy presente en *Miss Muerte*. La significación que encontramos remite directamente a las teorías clásicas de la producción cinematográfica que ven en este recurso un claro signo de desaparición o defunción del personaje reflejado en él. Aquí, la hija del Dr. Zimmer escribe los nombres de sus futuras víctimas: Vicas, Moroni y Kallman, utilizando el espejo no sólo como si de una pizarra se tratara, sino dejando claro que van a ser asesinados. Más tarde, Jess Franco detendrá su cámara en dos ocasiones sobre este elemento para corroborar, primero el homicidio de Vicas, y luego el de Moroni. Sus nombres, en distintos planos, aparecerán tachados.

Continuando nuevamente con Gubern y Prat (1979), el final que le espera no es otro que la ejecución, que en esta producción se justifica a priori por dos motivos: por ser una científica loca y por su condición de mujer rebelde. Con frecuencia este tipo de personaje muere a manos de sus propias creaciones o en la irremediable devastación de su laboratorio o se autodestruye. En *Miss Muerte* será la policía la que acabe con la vida de la *mad doctor*. Según manifiesta Begoña Siles: «Se puede decir que la narrativa clásica de Hollywood tiende a clausurar su discurso restituyendo a la mujer a un papel considerado normativo dentro del sistema social patriarcal. De hecho, cuando esto no ocurre es castigada con la exclusión, la marginalidad o incluso con la muerte» (2000: 5).

En esta misma línea se expresa Francisco García Gómez refiriéndose a aquellos que se salen de lo establecido: «El resultado es que, en los desenlaces, los personajes anormales debían pagar, casi siempre con su vida» (2007: 225). Este mismo autor, citando a Gérard Lenne (1974:23), sostiene que el monstruo es

aquel que infringe las leyes de la normalidad y «por consiguiente, salirse de la norma suponía el castigo de (...) la muerte» (García Gómez, 2007: 225).

Y es así, como la diabólica doctora quebranta los principios que regulan la sociedad para ponerla en riesgo. Ella, artífice del monstruo en la persona de Nadia, se convierte en una aberración moral por la que debe morir. No en vano, la heredera del conocimiento del Dr. Zimmer, ya había fingido su muerte, quemado y operado su rostro para convertirse en otra. Las secuelas de este proceso son evidentes durante toda la película y su apariencia física deforme la vinculan con lo monstruoso.

El caso de Nadia es distinto, responde a los dictados de la anterior para asemejarse a una de las variantes de las amazonas, las sirenas, según la tradición griega. Éstas «seducían y engañaban a los navegantes a los que arrastraban hasta los arrecifes haciéndoles naufragar para después devorarlos» (Gubern y Prat, 1979: 151). Del mismo modo que Nadia conquista para posteriormente matar. En este sentido, la intérprete de *Miss Muerte* se ajusta a los cánones que Begoña Siles establece para la mujer en el cine negro: «las mujeres ocupan una posición central en el desarrollo de la historia, donde son representadas más allá de su rol familiar. Están, ante todo, marcadas por una sexualidad que obsesiona al hombre hasta deslumbrarlo y anularlo» (2000: 6).

Así se siente el primer científico asesinado, Dr. Vicas, interpretado por Howard Vernon (actor habitual de las películas de Jess Franco, que protagonizó *Gritos en la noche* y encarnó a Drácula en *Drácula vs. Frankenstein*. 1971). Nadia le seduce en el restaurante de un tren con destino a Hartog. Lleva un vestido muy sugestivo de encaje transparente. En este punto es preciso matizar que, si otras películas como *Las vampiras*, de una fase posterior de este realizador, encuentran en los desnudos y las escenas de sexo explícito uno de sus atributos más reconocibles, en *Miss Muerte*, no es este uno de sus distintivos más evidentes. Aun así, la indumentaria de encaje transparente que viste Estella Blain delata un punto de inflexión en este sentido.

Sin esfuerzo alguno, se lleva al doctor a su compartimento. Una vez en él se desprende de unos guantes negros, con los que ha permanecido durante toda la escena, y luce unas largas uñas que el propio Dr. Vicas calificará de extraordinarias, ignorando que van a ser las causantes de su inminente muerte.

Justo en el momento en el que el científico comienza a quitarle el vestido y tras hacerle saber que sus actos son un regalo de su colega el Dr. Zimmer, acabará con su vida.

El doctor Moroni, la segunda víctima, será seducido en la barra de un bar en el que Nadia exhibe sus uñas prestas para realizar un nuevo encargo mientras bebe un whisky. El científico sale del bar y se inicia una persecución en medio de la niebla. Cuando este se aproxima a su casa, la película en una perfecta composición muestra a Moroni acorralado por dos mujeres: Irma con gafas de sol negras y Nadia. El espectador intuye su destino.

La estrategia empleada con el tercer asesinado, Kallman, difiere de las anteriores. Ahora Nadia se encuentra inconsciente tumbada en la carretera y el doctor que viaja en su automóvil la recoge para desprogramarla en su consulta. No sabe que se trata de un señuelo y que allí le espera Irma para matarle.

En estas escenas, y durante toda la película, Jess Franco explota con esmero la contrastada fotografía en blanco y negro, de la que es artífice Alejandro Ulloa, en clara alusión al expresionismo alemán. Los planos en el restaurante del tren donde todo parece reducirse a ellos dos, los de la persecución con niebla o los del acoso por parte de las dos mujeres, son muestras palpables. Además, se deben reseñar, entre otros, dos momentos significativos que evidencian un cuidadoso estudio del director de fotografía. El primero corresponde a la identificación del cadáver que creen de la hija del Dr. Zimmer. En él, sobre unas inmaculadas baldosas blancas, se aprecia los movimientos de las sombras de Phillippe y de un policía frente a la sombra del cuerpo tendido del cuerpo inerte, sin que en ningún instante se vean sus rasgos.

En el segundo, Phillippe se dirige a una arrebatadora Nadia, mientras Irma permanece deliberadamente a oscuras y manifiesta: «Sí, ella es mía. Yo la controlo. No se puede escapar». Phillippe confundido por las palabras y la oscuridad de su emisora, demanda su identidad. Finalmente, Irma enciende una potente luz sobre su cabeza y se descubre. Nuevamente estamos ante un juego de imágenes positivas y negativas: chica buena frente a chica mala, hombre frente a mujer... toman cuerpo en las dualidades blanco y negro que

se van sucediendo. Basta recordar el bañador negro que lleva Irma antes de asesinar a la autostopista que luce un bikini en tonos claros.

Pilar Pedraza refiriéndose a *La mujer Pantera* (*Cat People*, Jacques Torneur, 1942) concluye que llamó la atención de la crítica feminista porque: «en su época los monstruos de las películas fantásticas y de terror eran casi invariablemente masculinos y fálicos, y las mujeres sus víctimas, como requería su «natural masoquismo» (2002: 75). Esta afirmación se ajusta a la perfección a una gran parte de la producción cinematográfica de terror, entre ellas a la mencionada *Gritos en la noche* del mismo realizador, donde el Dr. Orloff secuestra a hermosas mujeres para con su piel restaurar el rostro deformado de su hija. En cambio, Jess Franco da un giro de 180° en *Miss Muerte* y son los hombres las víctimas, mientras ellas asesinan.

7. Conclusiones

La creación del *fantaterror*, del que Jesús Franco fue uno de sus constructores, no se puede considerar un subgénero puro. Aunque la contribución de Franco es esencial, su obra está atravesada por toda la herencia anterior de los géneros de terror y fantástico, de los que sin renegar contribuye a crear unas bases nuevas. En sí mismo es un ejemplo de la adaptabilidad a los nuevos tiempos, por un lado, a los de la dictadura y, por otro, al ocaso de la misma, al tiempo que sirve para establecer la vigencia de los arquetipos y temas recurrentes en sus relatos. Estas formas innovadoras hacen que tengamos que hablar más que de referentes intertextuales, de la mención a otros relatos cinematográficos, literarios, culturales y crónicas que va incorporando o adaptando a su obra de *fantaterror*.

Lo siniestro, representado fundamentalmente por el *mad doctor*, la *femme fatale* y las mutilaciones corporales están presentes, pero con sus diferencias. El padre es un *good doctor* y es la hija la que se convierte en la *mad doctora*, la *femme fatale* que seduce y asesina lo hace contra su voluntad y solo el rostro desfigurado se configura como un arquetipo con pocas permutaciones.

Sin duda, su principal contribución fue la de incorporar a la mujer como protagonista en papeles que hasta entonces habían sido de hombres. Las mujeres pasaron de esta manera de secundarias a protagonistas y *Miss Muerte*

fue el arranque de una serie que ya le acompañó durante toda su filmografía. Aunque consiguió desarrollar un subgénero desde una perspectiva novedosa para la época, las motivaciones no hay que buscarlas en planteamientos feministas. De devoradas pasan a devoradoras, un nuevo rol en el que la mujer adoptó un papel tradicionalmente masculino y creó un monstruo bello y programado para matar; un autómatas que hizo realidad sus deseos de venganza. Incluso si nos remitimos a las clásicas *El Golem* (Paul Wegener y Henric Galeen, 1915), *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) o *El doctor Frankenstein* de James Whale (1931) en todas ellas monstruo y creador o dominador son hombres que siembran el terror. No es el caso de *Miss Muerte*. La hija del científico, humillado por sus colegas, ya era asistente del padre, es decir ya tenía competencias científicas, aspecto poco frecuente, lo que le permite no solo la venganza, sino una sofisticada venganza.

Los tres colegas que se opusieron a las investigaciones de su padre fueron sus víctimas. También sus ayudantes y posteriormente esclavos tras ser operados, Bárbara Huberts y el convicto Bergen. La construcción del personaje de la *mad doctora* no se ajusta a los cánones establecidos y menos aún la estética de esta última. Recordemos que, si bien desde un punto de vista psicológico, se acomoda a los rasgos que caracterizan a estos personajes, por género y físicamente se aleja del patrón estándar.

Al elemento siniestro hay que añadirle el erótico. *Miss Muerte* es el referente fundamental para entender la evolución de esta en Jess Franco. Si la dictadura franquista no le permitió los excesos e hipérboles que luego se verá en otras de sus obras, aquí creó unos modelos de seducción femenina que ya no abandonará. Además, estos se verán incrementados por baños de sangre que también se verán aumentados en obras posteriores.

Por otra parte, con relación al arco dramático de Irma se observa una progresión que concuerda con lo que se espera de la historia. Basta recordar que finalmente la desalmada científica muere a manos de la ley, lo que no es frecuente porque, como hemos señalado, lo habitual es que fuera presa de algunos de sus experimentos o víctimas. En cualquier caso, tiene el fin merecido y esperado, pero ¿qué fue de Nadia? La escena final donde la bailarina rescatada acaricia la cara de su novio, Philippe, en un plano cercano de perfil

que destaca, de nuevo, sus afiladas uñas y la inmediata inserción de la palabra fin, plantea un final abierto donde nos cuestionamos sobre si no será que la ambigua Nadia se ha decantado por seguir los pasos de la novia de Frankenstein.

Referencias bibliográficas

- BLANCO RODRÍGUEZ, Fernando del (2023), *En el ángulo ciego. Historia de la representación de la mujer de ciencia y conocimiento en el cine español (1896-2020)*, Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.
- CALLEJA, Pedro (2006), «¡Peligro! Miss Muerte». En: <http://tinyurl.com/5n6ex6ji> (fecha de consulta: 09-06-2026)
- COMPANY, Juan M. (1974), «El rito y la sangre (Aproximaciones al subterror hispano)», en EQUIPO CARTELERIA TURIA (ed.), *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres, pp. 21-76.
- DOS, Manolo (2010), «Almas de metal. La mujer como creación científica en el cine», *Dossiers Feministes*, n.º 14, pp. 20-33. En: <http://tinyurl.com/2jdfm2f3> (fecha de consulta: 09-06-2026).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio y CORDERO DOMÍNGUEZ, Aída (2017), «Sangre y sexo en el cine de terror español», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 15, pp. 37-62. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3496>
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel y BERRUEZO, Pedro (1997), *Laboratorio infernal*, Valencia: Midons Editorial.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2007), *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- GUBERN, Román y PRAT, Joan (1979), *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets Editores.
- HASKELL, Molly (1987), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago: University of Chicago Press.
- LENNE, Gérard (1974), *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona: Anagrama.
- MENDÍBIL, Alejandro (2019), *Jess Franco: de los márgenes al cine de autor. Análisis del relato cinematográfico*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/16941> (fecha de consulta: 09-06-2026).
- MENDÍBIL, Alejandro (2021), «El cine digital de Jess Franco (1999-2012): reciclaje y posmodernidad», *Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*, n.º 23, pp. 251-270. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12403>
- PARÉS PULIDO, Marina (2014), «Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 9, pp. 325-361. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2014.v0i9.5973>
- PAVLOVIĆ, Tatjana (2003), *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany (NY): State University of New York Press.
- PEDRAZA, Pilar (2002), *La mujer pantera. Jacques Tourneur (1942)*, Valencia: Nau Llibres.

- PULIDO, Francisco Javier (2012), *La década de oro del cine de terror español. 1967-1976*, Madrid: T&B Editores.
- RODRÍGUEZ, José Manuel (2011), «Los mad doctor en el cine de terror». En: <http://tinyurl.com/38c3tvm3> (fecha de consulta: 09-06-2026).
- SANTAMARÍA BLASCO, Lourdes (2020), «Intertextualidades siniestras entre la literatura y el cine: científicos locos, *femmes fatales*, *doppelgängers* y mutilaciones corporales», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 34, pp. 152-181. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2020344369
- SERGUEI (2000), «Jess Franco: el erotismo está en nuestra esencia misma». En: <http://tinyurl.com/24maf365> (fecha de consulta: 09-06-2026).
- SERRANO CUETO, José Manuel (2007), *De monstruos y hombres. Los reyes del terror*, Madrid: T&B Editores.
- SILES OJEDA, Begoña (2000), «Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine», *Caleidoscopio. Revista del Audiovisual*, n.º 1, pp. 1-11. En: <http://tinyurl.com/yeyumtka> (fecha de consulta: 09-06-2026).
- TALENS, Jenaro (2007), «Políticas y laberintos del imaginario. Drácula como síntoma», en MARZAL FELICI, José Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo, pp. 281-298.
- THROWER, Stephen (2015), *Murderous Passions. The Delirious Cinema of Jesús Franco*, London: Strange Attractor Press.
- TOHILL, Cathal y TOMBS, Pete (1995), *Immoral Tales: Sex and Horror Cinema in Europe 1956-1984*, London: Titan Books.
- TORREIRO, Casimiro (2005), «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», en GUBERN, Román y MONTERDE, José Enrique (eds.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 295-340.