

**La evolución de un mito en las adaptaciones de
Carmilla, escrita por Sheridan Le Fanu (1872):
La novia ensangrentada (Vicente Aranda, 1972) y
The Carmilla Movie (Spencer Maybee, 2017)**

**The Evolution of a Myth in the Adaptations of
Sheridan Le Fanu's *Carmilla* (1872):
The Splattered Bride (Vicente Aranda, 1972) and
The Carmilla Movie (Spencer Maybee, 2017)**

VÁLERI CODESIDO-LINARES

Universidad Rey Juan Carlos

valeri.codesido@urjc.es

ORCID ID: 0000-0002-9581-2815

Resumen: La novela *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu en la segunda mitad del XIX, es motivo de adaptación al cine en el largometraje dirigido por Vicente Aranda en 1972, *La novia ensangrentada*, y en la canadiense *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017). El relato narra la relación entre dos muchachas: una mortal y una vampira. Ambas adaptaciones emplazan este mito victoriano en su presente para reivindicar aspectos de género y de la homosexualidad femenina en el contexto de su actualidad.

Palabras clave: Literatura, LGBTIQ+, Adaptación fílmica, Erotismo, Vampiresa, Análisis del discurso.

Abstract: The novel *Carmilla*, written by Sheridan Le Fanu in the second half of the 19th century, has been the subject of film adaptations as Vicente Aranda's 1972 feature film *La novia ensangrentada* and the Canadian film *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017). The story is about the relationship between two young women: a mortal and a vampire. Both adaptations place this Victorian myth in the present and claim aspects of gender and female homosexuality in the context of its actuality.

Keywords: Literature, LGBTIQ+, Film Adaptation, Eroticism, Vampire, Discourse Analysis.

1. INTRODUCCIÓN¹

Han pasado más de 150 años desde que se publicara la novela *Carmilla*, escrita por Joseph Sheridan Le Fanu en 1871, entre el Romanticismo literario y el Gótico tardío. El relato continuaba la propuesta de la vampira fémica tras *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, y precedía la popular novela epistolar *Drácula* de Bram Stoker, fechada en 1897. Le Fanu se posicionaba como uno de los escritores referenciales de historias de fantasmas del siglo XIX, cuya influencia sería determinante en el desarrollo de este género y en la creación del vampiro en la literatura. Su evolución narrativa sería continuada por Anne Rice a finales del siglo XX, y, más recientemente, por Stephenie Morgan Meyer como autora de la saga *Crepúsculo*. «Acorde con la concepción de la época, la vampira, su versión femenina, es representada como hermosa, frágil, rompe-familias, y sexualizada hasta la extenuación y con notas denotadamente negativas» (Marília, 2020: 38). En la actualidad, vampiras lesbianas y/o vampiresas han transgredido considerablemente desde el relato seminal británico que publicara el escritor irlandés para evolucionar hacia un amplio espectro de personajes que suelen ser perfilados como representación del mal. Los vampiros fueron proyectados en la conciencia pública como monstruos inhumanos y aniquilantes primero, para conformar en la actualidad la fantasía romántica del amor eterno; es decir, *más allá de la muerte* y, se podría deducir que se esperan cambios de mayor relevancia (Pieniazek-Niemczuk, 2013: 92). Para analizar la evolución de la vampira lésbica desde el relato literario *Carmilla* en el siglo XIX, valdría reparar en las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de la misma y que suelen conformarse como adaptaciones libres. Cien años después de su publicación literaria, Vicente Aranda escribe y dirige su relato basándose, con remarcables licencias, en la novela de Le Fanu. La misma web-serie *Carmilla* (2014-2016), creada por Jordan Hall, con Elise Bauman y Natasha Negovanlis, sería un buen ejemplo del juego de recontextualización que continúa por generarse a partir del relato victoriano. Se plantea, por tanto, el análisis comparado del largometraje dirigido por Vicente Aranda y *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017) —una suerte de secuela cinematográfica de la web-serie citada— con el planteamiento narrativo-discursivo original. A pesar del salto temporal, aspectos comunes entre ambos

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda JDC2022-049248-I financiada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por la «Unión Europea NextGenerationEU».

proyectos cinematográficos serían el haber visto la luz con cierta trascendencia pese a sus acotados presupuestos y su componente experimental. «El vampiro ha sido enteramente subsumido por nuestra sociedad de consumo y su imagen, totalmente actualizada, ha devenido en icono cultural» (Pujante, 2019: 171). Como se verá en el análisis, ambos relatos emplazan este mito victoriano a su tiempo presente para, en el proceso, reivindicar aspectos de género, así como de la homosexualidad femenina, en su actualidad.

El género epistolar con el que se encuentra emparentada la novela escrita por el autor irlandés está ligada a la experiencia viajera y toma tradición en los largos trayectos que se realizaban durante la Conquista. «Habían aparecido novelas que contenían diarios o fragmentos de diarios, quizá, como opina H. Porter Abbott, para aumentar el sentido de realidad interior. Así ocurre en Pamela o Robinson Crusoe» (Almería, 2011: 9-10). Acentuar el tono íntimo en esta propuesta confesional —pues Laura relata el recuerdo de Carmilla al doctor por medio de un extenso escrito— juega en favor del homoerotismo que, probablemente, se resistiría en mayor medida de ser elaborado en otro planteamiento narrativo. «Los cinco textos se presentan como extractados de los papeles póstumos pertenecientes a un tal doctor Martin Hesselius, investigador del ocultismo» (García Ángel, 2014: 7-8). La fórmula epistolar se presentaría como un autoexamen emocional que gana impulso y, en última instancia, se vuelve más importante que comunicarse con cualquier persona (Habibova, 2023: 155). La narradora y protagonista del relato escribe para sí misma a modo de memoria, lo que permite, en su contexto, la batería de detalles íntimos de naturaleza sensual, así como la expiación de su culpa tras los mismos.

En lo referente a versiones posteriores, la adaptación supone una evolución de la forma que deviene en una obra nueva. Conservar al narrador o narradora nos lleva al territorio literario y es omitido en los largometrajes aludidos, aunque la focalización permanece invariablemente en el personaje protagonista y narradora; es decir, Laura. Ciertamente, en el análisis comparado del relato literario y su versión audiovisual, o viceversa, prima comprobar el grado de similitud. Las reinterpretaciones o adaptaciones libres pueden ser reconocibles por multitud de paralelismos o, por lo contrario, podrían llegar a ofrecer un rango de referencias intertextuales que, en la extensión narrativa, apenas darían para considerar el relato posterior una adaptación propiamente. En todo caso, el diálogo que se establece entre obras precedentes y posteriores debido a estas referencias se presentaría de interés en la examinación discursiva. Por tanto, los

objetivos incluyen explorar las similitudes entre las versiones cinematográficas y los rasgos narrativos reiterados en ambos casos. Se toman en cuenta tanto el largometraje español dirigido por Vicente Aranda en 1972, *La novia ensangrentada*, como *The Carmilla Movie* rodada en 2017. Se parte de adaptaciones libres en sendas interpretaciones que, sin embargo, reincidentes en ciertos aspectos y coinciden en contextualizar el relato a su momento y emplear elementos de la sustancia tanto del contenido como la expresión (Chatman, 1990) a modo de vehicular reivindicaciones relacionadas con la homosexualidad femenina y el feminismo en ciertos aspectos.

2. DE LA NOVELA A LA PANTALLA

Con relación al grado de similitud entre versiones, Sánchez Noriega (2000) ofrece una serie de categorías según el nivel de cercanía al relato original. En los trasvases entre literatura y cine, nos encontraríamos frecuentemente con la «adaptación como interpretación» o «adaptación libre» (pág. 64). En las versiones cinematográficas de *Carmilla*, la historia de amor inicialmente «maldito» entre ambas jóvenes toma nuevos matices a través de los siglos. En *La novia ensangrentada* y *The Carmilla Movie* se ofrece una síntesis de los episodios que componen el relato original, para centrarlo en ciertos rasgos y en las acciones fundamentales: el encuentro entre la joven mortal y la vampira Carmilla/Mircalla, la ensoñación romántica y la atracción, un retrato de Carmilla con el que Laura se identifica, la succión de la sangre de Laura por parte de Carmilla, la figura masculina de oposición —en *The Carmilla Movie* este conflicto ha tenido lugar en la precuela en forma de web-serie— y, finalmente, un desenlace diverso según el caso.

La era victoriana, aunque fue un período de grandes cambios y transformaciones, estuvo marcada por el abuso y la violencia. Se ejercía un fuerte control sobre el comportamiento sexual de hombres y mujeres, que recaía aún con mayor presión sobre estas últimas. Se ha reflexionado sobre el adoctrinamiento de los púdicos discursos victorianos en términos de sexualidad (Foucault, 1978) así como de los roles de género. Entonces, la defensa de los derechos de las mujeres se presentaría como una amenaza en relación con la virtud del «sexo frágil» y se reflejaba en una batería de justificaciones médicas o científicas (Marilia, 2020: 40). En este sentido, los vampiros en la literatura gótica remanente pueden interpretarse como lo marginal y la otredad, lo abyecto en una sociedad constrictiva (Uygur, 2013: 50). Con un final trágico, se percibe, con claridad, que el amor entre féminas plasmado en *Carmilla* no estaba permitido en la sociedad

victoriana, ni la libertad de movimiento que este personaje transgresor exhibía.

En el relato seminal, la protagonista es una joven de 18 años que vive con su padre en un imponente y aislado castillo. Solitaria y ansiosa de tener una amiga íntima, se encuentra con Carmilla, una misteriosa y sofisticada joven accidentada a la que ayudan y alojan en su casa. La amistad entre ambas comienza a mostrar tintes de una sensualidad denotada, así como de ambigua latencia violenta. Tras identificar a Carmilla como vampira, el padre de Laura se encargará, con la ayuda de un vecino militar afectado por las enfermizas actividades de la forastera, de darle muerte a esta en su ataúd en el culmino del relato. La narración se alinearía con los presupuestos de la época sobre la regulación de la sexualidad a través de la familia conyugal y heterosexual, legitimada por prácticas sexuales de naturaleza reproductiva y establecida como un modelo y discurso de la verdad.

Posteriormente, en la transgresión como tendencia narrativa cinematográfica a partir de la década de los sesenta, pero, sobre todo, en los setenta, el canon de relatos cinematográficos *queer* de vampiros se conforma en las películas de explotación de las sobre-erotizadas vampiras lésbicas. La razón de la eclosión de estas películas, especialmente las producidas por Hammer Studios —pero también por cineastas especialistas en el cine de explotación y de coproducción europea, más laxa entonces en lo referente al contenido erótico que la estadounidense— puede arrojar luz sobre la función de los vampiros *queer* en el cine en ese momento y la razón de su popularidad (Thayer, 2023: 28). Cabría tener presente, sin embargo, que «lo que hoy podemos etiquetar como ‘cultura homosexual’, ‘cine gay», e incluso categorías aparentemente más sencillas como ‘personaje homosexual’, no existían en el pasado que el historiador se propone estudiar» (Melero, 2014: 191), máxima aplicable aún en la primera mitad de los setenta. Tras la dictadura [franquista], una vez superada la «modalidad oculta» de representación (Alfeo, 2002: 147), en particular desde de los ochenta, se diversifican las propuestas. Sería a partir de entonces cuando la vampira lesbiana comienza a desafiar fronteras, para liberarse, rompiendo las restricciones de género, tiempo, espacio y de las relaciones convencionales (Wisker, 2016: 158). Sin embargo, el yugo discursivo puede resultar pesado, por lo que el presente análisis tendría como objetivo ahondar en los matices de su planteamiento narrativo en la revisión reciente del relato, pues «[e]l gótico a menudo se considera un género que resurge con particular fuerza en momentos de crisis cultural» (Uygur, 2013: 53).

Según García Ángel (2014), *Carmilla* fue «publicada en el magacín *The Dark Blue* entre finales de 1871 y comienzos de 1872. Ese mismo año fue editada con otros cuatro relatos en el volumen titulado *In a Glass Darkly*» (págs. 7-8). La serie de episodios comienzan con Laura relatando un sueño de la infancia con una joven hermosa cuya descripción coincidirá con Carmilla. Hija única, en la adolescencia, se siente sola y coincide en la vecindad con una intrigante muchacha, enferma y accidentada, que es invitada a quedarse con Laura mientras su madre debe ausentarse por un viaje. Carmilla y Laura comienzan una suerte de relación íntimo-afectiva. Según avanza el romance, Carmilla continúa sin ofrecer información sobre su vida. Ambas muchachas presencian el funeral de una niña vecina muerta en extrañas circunstancias. En la sucesión de capítulos, se restaura un cuadro de los antepasados de Laura: se trata del retrato de una tal Mircalla, una bella mujer con un rostro idéntico al de Carmilla. En los alrededores, la enfermedad continúa extendiéndose, afectando a varias jóvenes. Laura sufre pesadillas sobre ataques nocturnos, pero un amuleto la protege. Descubre que Carmilla es una vampira tras encontrarla manchada de sangre junto a su cama. En los últimos episodios, Laura, su padre y el general Spielsdorf buscan aniquilar a Carmilla. Finalmente, estos hombres clavan una estaca en su corazón y la decapitan, terminando con los males en la zona. Laura reflexiona sobre el vampirismo para confesar que aún recuerda a Carmilla y siente su presencia.

En la obra original de Sheridan Le Fanu, los primeros capítulos rebosan erotismo por medio de pasajes que se deleitan en la intimidad de las jóvenes y el afecto físico que se profesan. En el relato, la exaltación de la belleza de ambas y las notas eróticas apuntadas en la descripción del tratamiento que se ofrecen mutuamente muestran la naturaleza de preámbulos sexuales, que son invariablemente seguidos por el sentimiento de culpa, rechazo o desazón por parte de Laura. Según estos pasajes se intensifican, una batería de secuencias violentas es inaugurada tomando el protagonismo para desplazar el erotismo inicial del centro del relato. Hasta el capítulo 7, *Carmilla* se caracteriza por la latencia inconfundiblemente lésbica. Frases como «me desperté de un aullido convencida de que a Carmilla la estaban matando» enlazan lo erótico con lo letal y vinculan la excitación a la amenaza.

La retórica de Sheridan Le Fanu permite deleitarse con el goce de Laura a la vez que la exige de participar activamente de las acciones preambulares subrayando su inocencia y su confusión en la atracción que siente por Carmilla. La culpa y la contrariedad que expresa tras los encuentros afectivos bien podrían apuntar también a la

experimentación de un abuso, pues se insinúa que, en la capacidad sobrenatural de Carmilla, su encanto hipnotizante la convierte en una presencia irresistible contra la que Laura, prácticamente, no puede profesar voluntad. La relación es manifestada como una enfermedad para la cándida y adolescente protagonista, y una cualidad inhumana que hace de Carmilla un personaje sin redención posible. De este modo, la ambigüedad del relato posibilita múltiples lecturas, y aunque se condena lo audaz y lo lascivo en Carmilla, su atractivo es subrayado en numerosos pasajes, así como su distinción y elegancia. El enamoramiento fulminante de Laura es descrito sin rodeos, si bien, como en el sueño que se relata en el primer capítulo, el goce de encontrarse estrechada por entre sus brazos es invariablemente seguido por el agudo y súbito dolor que el mismo abrazo le induce.

Entre los personajes secundarios y las figuraciones, se encuentran la madre de Carmilla que apenas ofrece una intervención breve en el inicio, la institutriz de Laura y el servicio del castillo, el padre, el médico de la familia, el sargento vecino y visita recurrente, y los lugareños, cuyas hijas son enterradas por una extraña enfermedad que se extiende. El padre, así como el militar, han sido retratados en la cortesía, la hospitalidad y la generosidad, de la que Carmilla sacará gran partido como huésped repentina. Su naturaleza salvaje y su sensualidad operan en oposición a la ritualista y aparentemente moralista cotidianidad victoriana en la que viven Laura y su familia. La hospitalidad y la inocencia estarían presentes tanto en los rasgos de la protagonista como en los de su progenitor y, por extensión, también en los del servicio que los asiste.

Entre los rasgos argumentales destacados y característicos del relato, se encontrarían los infanticidios múltiples (capítulo 6) para los que la edad de las víctimas no se especifica, aunque se indica que se trata de muchachas. El vampirismo como plaga resulta un planteamiento recurrente en la temática.

Los vampiros, además del terror sobrenatural que causaban porque podían robar tu alma inmortal y condenarte a vagar como un espectro por el resto de la eternidad, suponían un problema de orden práctico: ocasionaban un gran número de muertes y desapariciones, una alarma social. La causa es sencilla: necesitan tu sangre para alimentarse (Pujante, 2019: 173)

Los retratos de familia (capítulo 5) son objetos velados por el tiempo, pero, una vez restaurados, traen el pasado al presente y honran antepasados olvidados u ocultos. Gracias a la restauración de una serie de retratos familiares centenarios, Laura aprehende sobre su

parentesco con Mircalla por medio de su línea materna. Este rasgo bien podría apuntar a la vulnerabilidad de Laura hacia el mal. La fuerza del retrato, en cualquier caso, también como imagen estimulante que Laura desea mantener en su alcoba no pasará desapercibido en reinterpretaciones del relato.

Ya avanzada la trama, en los capítulos 11 y 12 sabemos que Mircalla / Carmilla ha alternado su acercamiento a Laura con el cortejo a otra muchacha, la sobrina del general. Un evento tardío que sin embargo será rescatado en la versión más reciente, *The Carmilla Movie*, como será elaborado. Los sueños de Laura que alternan elementos estimulantemente eróticos con el terror de la amenaza serán evocados en las reinterpretaciones cinematográficas con diversos planteamientos, en los que se ahondará. La voluntad adocrinadora del último capítulo resulta llamativa, pues vincula el vampirismo con el diablo, el infierno y el suicidio. Si lo vampírico simboliza la homosexualidad femenina, el discurso resulta condenatorio con claridad. Son los personajes varones y de cierto rango social en el relato quienes dan fin a la vampira, junto a un personaje adicional experto en vampirismo que se suma al exterminio del cuerpo de Carmilla, los encargados de salvar a Laura y a las potenciales víctimas del vampirismo. De este modo, parecería que el discurso narrativo apunta a la capacidad de los personajes femeninos para el mal si no se dejan ayudar por masculinas figuras de autoridad: sargento, barón, etc. En última estancia, la aniquilación de la vampiresa y agente dinámico en la relación garantiza el bienestar físico-emocional de la protagonista y la tranquilidad de su progenitor. Así, el texto literario sugiere, sin demasiados titubeos, que las relaciones lésbicas deben ser objeto de exterminio por parte del patriarca familiar.

2.1. *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)

Una relectura peculiar del relato victoriano había sido plasmada en el largometraje de culto *La novia ensangrentada*, dirigido por Vicente Aranda en 1972. Componente de la conocida como Escuela de Barcelona, el director había acometido anteriormente proyectos experimentales como *Fata Morgana* (1966) o *Las crueles* (1969) en la elaboración de rasgos argumentales de temática lésbica en estos trabajos previos. A principios de los setenta, la vampira lesbiana y su estilo de vida pasional y emancipado experimentan un nuevo esplendor. En pleno impacto discursivo de la segunda ola del feminismo, la productora cinematográfica británica Hammer explota este rasgo tendencial tímidamente con *The Vampire Lovers* (1970). En la proliferación del cine de explotación —«sexploitation»— cineastas

especialistas en un contenido de género dirigido al público adulto — digamos, «audaz»— como podían ser Jesús Franco o incluso Paul Naschy ya se habían sumado a la tendencia fílmica en régimen de coproducción europea, si bien el cine del «destape» y de contenido aún más explícito eclipsarían estos titilantes relatos apenas unos años más tarde.

El largometraje cuenta la historia de Susan, una joven que acaba de casarse y viaja con su esposo hacia la mansión de este último para comenzar su vida juntos. Durante el viaje, son seguidos por una misteriosa desconocida. En un hotel, Susan experimenta temores de un posible encuentro íntimo violento con el marido y decide continuar el viaje. Una vez en la mansión, se encuentra con los sirvientes y se siente intrigada por los retratos de las mujeres de la familia que están guardados en el sótano, en especial uno de Mircalla que ha sido dañado. La relación con su esposo se vuelve cada vez más agresiva, y Susan comienza a tener sueños en los que la visita y le obsequia una daga. En la siguiente visita, Mircalla influye en Susan para que apuñale al marido y esta lo hace, pero resulta ser una pesadilla. El esposo acude seguidamente a la playa para enterrar el puñal y allí encuentra a Mircalla en la arena: la desentierra y la lleva a su casa. Profesan un vínculo rápido y profundo y salen juntas al bosque esa noche. A la vuelta, Susan se comporta distante e incluso violenta con el marido. El médico recomienda a este que la lleve al psiquiatra. Carmilla y Susan realizan un rito sobre la tumba de la primera para que pueda beber sangre de esta y quedar ambas unidas. Con el puñal, Susan asesina al médico y trata de apuñalar al marido, que logra escapar. Asesina al cazador del bosque que acude a ayudar a Carmilla cuando cae en un cepo. Las mujeres se retiran juntas a descansar en la tumba cuando son sorprendidas por el marido. Carol, una de las sirvientas, revela haber sido mordida por Mircalla. El esposo dispara a bocajarro a los cuerpos de la pareja de mujeres yacente y asesina a Carol, para extraer seguidamente el corazón de Mircalla. La prensa se hace eco de un asesinato múltiple en el que un hombre ha matado a tres mujeres.

La adaptación hace eco de considerables aspectos de manera invertida. El erotismo elaborado en los primeros capítulos de Carmilla alternado con la culpa, el dolor y la contradicción de Laura ha sido recreado en los recién casados con el fantasma de Mircalla / Carmilla cuya presencia solo Susan percibe. La vampira ha sido conformada con los rasgos fantasmagóricos que componían el personaje de *La monja ensangrentada*, y de la misma toma el puñal, el velo y el vestido de novia. Susan comienza a soñar con Carmilla, pasajes de cierto erotismo, pero también notable violencia. Esposo y médico

concuerdan en que Susan está enferma y, de este modo, los rasgos reconocibles del relato original son reinterpretados. Aparece también el personaje de Carol, preadolescente en representación de las múltiples niñas que aparecen muertas durante el idilio entre Laura y Carmilla en el relato literario. Carol será mordida, pero terminará sacrificada, esta vez, a manos del esposo de Laura. Se permiten otras licencias creativas, como la inclusión del personaje del esposo y los malos tratos, así como la introducción de elementos psicoanalíticos, por ejemplo, el «complejo de Judith» y la fantasía de castración. «Un repertorio completísimo de algunas de las constantes que a partir de ese momento desarrollará el cineasta catalán, fundamentalmente un muestrario surtido de las variantes que permiten sexo y crueldad» (Colmena, 1996: 131). Aunque la versión pueda parecer tremendamente libre, se repiten personajes como el leñador, el médico e incluso el barón, que ahora es marido de la protagonista y toma, a su vez en cierto modo, el rol del personaje del padre.

Escribí el guion rápidamente, en poco más de dos semanas, recurriendo a distintas fuentes literarias que estaban en función de lo que yo disponía en ese momento en mi biblioteca. Escogí tres o cuatro libros con el fin de crear una historia a partir de lo que extrajera de unos y otros. Combiné fundamentalmente dos relatos, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, y *La monja ensangrentada* de Matthew H. Lewis, aunque también tomé cosas prestada de otras obras fantásticas menos conocidas (Castillejo, 2006: 24).

Susan expone su queja a su esposo sobre la ausencia de retratos de las mujeres de la familia en el recibidor, en claro contraste con los numerosos retratos masculinos que se exhiben allí. Cuando logra acceder a estos cuadros ocultos en el sótano, emerge una variedad de retratos de mujeres de diferentes épocas, todas con vestimentas distintas, pero sobrias y dignas. La defensa de la visibilidad de estas mujeres se interpreta en el texto como un posible elemento del discurso feminista. El conflicto continuo entre esposas y maridos de generaciones pasadas se simboliza mediante la revelación de un antiguo veneno que el esposo descubre entre los recuerdos familiares, el cual una antepasada intentó hacer beber a su esposo. Este veneno se encuentra guardado en una caja similar a un ataúd, sugiriendo la conexión del fantasma de Mircalla con este acto. La lucha de géneros se proyecta hacia el pasado y hacia un patrón que se repetirá en el futuro, como lo señala el personaje de Carol al final de este relato: «volverán... no pueden morir», mientras el esposo dispara contra los cuerpos de las dos vampiras. En este sentido, el rasgo argumental del

retrato de una antepasada materna de Laura en el relato seminal es presentado aquí como la oportunidad de realizar una protesta contra el patriarcado.

La película presenta un dramatismo intenso, con un énfasis en la violencia, tanto implícita como explícita, y una persistente exploración de un particular erotismo (Codesido, 2022: 2017). Un tema central de la trama es el «complejo de Judith». El director, Aranda, basó este tema en su propia colección de libros. Más tarde, descubrió conexiones de su narrativa con otras obras literarias y visuales, como explica Majarín (2013). En estas menciones, se encuentra la influencia de la obra del pintor alemán renacentista Lucas Cranach, quien visualizó el mito de Judith de una manera violenta, sensual y majestuosa en su arte. «La dimensión de la narrativa es un continuo devenir de influencias entre expresiones artísticas interdisciplinares» (García y Núñez, 2011: 217). Aranda explora la ambivalencia entre la sumisión y la violencia en el personaje de Susan, quien, a pesar de su docilidad inicial, se revela como alguien capaz de una violencia letal.

Uno de los momentos más destacados de surrealismo en la película ocurre durante el encuentro entre el esposo y la vampiresa en la playa. «La extravagante aparición de Carmilla enterrada en la arena con gafas y tubo de submarinista» es una «soterrada herencia buñuelasca que ha sido poco estudiada y sobre la que apenas se han detenido otros abordajes anteriores» (Heredero, 2000: 125). La inclusión de estos fragmentos se basa en la constante ambivalencia que caracteriza la narrativa. Un recurso narrativo típico de Buñuel, que aporta un alto grado de surrealismo a sus películas, es la representación de los sueños de los personajes con ambigüedad en relación con lo que realmente sucede en la historia, así como la sustitución de una escena por otra que contradice lo que ha ocurrido anteriormente. En la película dirigida por el cineasta catalán, se utilizan los sueños y pensamientos de Susan para presentar secuencias que luego son desmentidas, y el personaje también hará afirmaciones veraces que contradecirá más adelante con igual franqueza, como que ama al marido. Desde el principio, en la versión de Aranda, «ya se insinúa la otra alternativa amorosa-sexual, la de Carmilla-Mircalla, con sus enigmáticas apariciones: poniéndose el capuchón o enterrada en la arena de la playa con sólo una mano fuera» (Rodríguez, 2000: 136). La película, al igual que el relato original, muestra que la naturaleza de la relación entre la protagonista y Carmilla queda constreñida al ámbito de lo platónico en considerable medida pues lo sexual se mantiene implícito. De nuevo, se enfatiza el erotismo entre ambas a través de sus miradas, su forma de hablarse y su representación visual, compartiendo un ataúd

desnudas y abrazadas, una escena que no fue permitida para su distribución nacional.

2.2. *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017)

En la pasada década, la serie web canadiense *Carmilla* (2014-2016), creada por Jordan Hall, con Elise Bauman y Natasha Negovanlis, recibió una buena acogida por su relectura del clásico victoriano. Esta adaptación cuestiona, precisamente, algunos de sus presupuestos originales. En los años previos, significativas series televisivas habían movilizado un proyecto de tolerancia y visibilidad LGBTIQ+ en EE.UU. en respuesta al clima social y político, con eventos como la Proposición 8, 'No preguntes, no digas' y la Ley de Defensa del Matrimonio de 1996 en vigor en ese momento, el acoso homofóbico y los suicidios de adolescentes LGBTIQ+ en titulares, que dieron a luz series como *Glee*, reivindicativas de la integración de las minorías y orientadas a la juventud (McNicholas, 2020: 121). El largometraje parte, en un inicio, del argumento planteado por la web-serie precedente. En la misma, Laura es una universitaria a la que un malvado decano quiere capturar enviando para tal fin a la vampira Carmilla. Sin embargo, ambas se enamoran y Carmilla se convierte en humana para estar con Laura e integrarse plenamente en la bien avenida comunidad lésbica a la que esta pertenece activamente. En el largometraje, Laura y Carmilla ya han terminado la universidad y se embarcan en su vida adulta plenamente felices. La primera, sin embargo, se encuentra preocupada por su lejano éxito laboral, ya que se siente estancada en un trabajo que no satisface sus ambiciones periodísticas. Las premonitorias pesadillas de Laura se hacen realidad y Carmilla, humana con reticencias, experimenta como su cuerpo se debate todavía entre su nueva condición mortal y la de vampira. Simultáneamente, el espíritu de una ex de Carmilla, cuya ruptura, en el siglo XIX, dejó en ella una huella imborrable, se introduce en los sueños de Laura. Como en el relato literario, la primera parte de la narración alterna la felicidad de la pareja en la atracción que se profesan con la culpa y la sensación de amenaza experimentada por Laura. Para poder arreglar sus males, ambas deciden trasladarse a la antigua residencia de Carmilla en Europa y enfrentar los fantasmas del pasado.

Uno de los primeros aspectos comunes que emergen con respecto al relato seminal serían los sueños de Laura con Carmilla como rasgo argumental. En esta ocasión, la imagen que le devuelve el espejo y el retrato como elemento onírico muestran el rostro de Laura y el de otra joven alternadamente. En la casa, se encuentra también el fantasma de Dominique, la ex novia de Carmilla que clama venganza y complicará

la empresa del resto de los presentes. La ex a la que alude el texto bien podría relacionarse al personaje de la sobrina del barón, muchacha que Carmilla seducía en el mismo periodo que convivía con Laura. De este modo, la reinterpretación enfrenta ambos personajes desde el inicio y los aliena paralelamente al alternar sus identidades dentro del contexto onírico. Estos pasajes suponen, a la vez, un viaje en el tiempo, pues Laura se ve así misma en vestuario decimonónico.

Cuando llegan a la casa, los guiños a *La novia ensangrentada* pueden resultar notables, como el retrato rasgado de Carmilla que encuentran al inspeccionar la vivienda. A continuación, darán de frente con los fantasmas de las jóvenes asesinadas a manos de la madre de Carmilla con la colaboración de esta última. Las mismas desean ser liberadas por la joven vampira por medio de un ritual coral esa noche. La idea de que madre e hija operan juntas para matar a muchachas es apuntada en la novela seminal y rescatada en referencias dialógicas de esta versión. A su vez, como ocurría en la versión dirigida por Aranda, la enmienda de las mujeres malogradas en el pasado se convierte en rasgo argumental y un legado traumático otorgado por las mujeres del linaje familiar, consanguíneo o político, clama ser enmendado. Para llevar a cabo la empresa, la pareja conformada por Laura y Carmilla no está sola y su grupo de amistades más cercanas, con las que forman equipo, va con ellas: Annie y Kaitlyn, pareja sentimental, son especialistas en la caza de vampiros, y Nicole es una amiga que no teme a los desafíos. La alusión en la novela primigenia a una mujer negra descrita como amenazante y «espantosa» (Grenfell, 2003: 158), que se halla presenciando la escena del desvanecimiento de Carmilla cuando Laura y su padre la encuentran, es también contestada en esta versión en el perfilamiento del personaje de Nicole, valiente, resolutiva, de atractivos rasgos birraciales. La heroicidad de los personajes masculinos en el relato seminal, encargados de aniquilar las demoníacas acciones de Carmilla, es sustituido por el grupo de amigas y compañeras de Laura y Carmilla, que hacen las veces de heroínas por sus propios medios.

En este sentido, el relato ha servido para vehicular un discurso feminista denotado en ciertos aspectos y en ambos casos. A su vez, se reivindica la homosexualidad femenina de manera implícita en el largometraje patrio de 1972 y de manera explícita en el filme estadounidense del siglo XXI. *Carmilla* proporciona y negocia modelos de la «mujer burguesa egoísta y su temida sexualidad menstrual y no procreadora» (Grenfell, 2003: 154). El largometraje evoca llamativos rasgos argumentales con respecto a la novela. La confusión de identidades entre ambos personajes protagonistas como metáfora del

vínculo sentimental es recreada en ambos textos. En este caso, Laura sueña que está dentro de la antigua mansión de Carmilla y, ataviada con vestuario victoriano, ve el reflejo de la ex novia de esta cuando se mira así misma en el espejo. Si se comparan las características del universo vampírico literario y el filmico, queda patente que el progreso ha sido a muchos niveles (Vuckovic y Pajovic, 2016: 6). Aunque la seriedad se asienta como tónica en estas escenas de pesadilla, el tono general de la adaptación es ligero, cómico la mayor parte de las veces, con notas de comedia romántica y de parodia del género de terror.

El relato, cuya focalización fluctúa de la perspectiva de Laura a la del equipo que la arropa compuesto mayoritariamente por otros personajes femeninos de identidad lésbica o *queer*, se debate entre el conflicto de la joven enamorada y las dificultades sentimentales de índole romántica de las otras. Finalmente, el carácter malvado y retorcido del fantasma de la ex se volverá evidente, así como las cualidades innatas de Carmilla. Hacia el meridiano de la narración, una escena explícita de índole sexual, coreografiada al más puro estilo *teen-comedy* hollywoodiense, operará como testimonio del goce de la enamorada pareja protagonista, en oposición a la codificada metáfora sexual, invariablemente implícita del relato seminal y del largometraje patrio que vio la luz en los estertores del tardofranquismo. Seguidamente, Carmilla y Laura se dirigen al salón de la mansión a celebrar el baile que precede el rito por el que tratarán de liberar a los espíritus allí confinados. Los personajes presentes, tanto vivos como aparentemente muertos, profesan una sexualidad que difiere de la heteronormatividad, como si el ritual se ofreciera de excusa para celebrar lo *queer* en reivindicativa vestimenta victoriana. Se recrearía así un periodo represivo en términos de feminismo y sexualidad disidente para, desde el texto, empoderarlo: el equipo protagonista, al tratar de redimir los fantasmas atrapados en la mansión aluden, desde el subtexto, a generaciones pasadas y traumas históricos más allá de su particular narrativa.

A partir de este momento, Carmilla y Laura lucharán juntas contra el fantasma de la ex que amenaza su felicidad. Tras peleas físicas y pasajes de recuerdos traumáticos en bucle, ambas desarmarán las estrategias de este fantasma vengativo y ególatra, para abrazar la felicidad como pareja meridianamente convencional en su proyecto común. Cabría resaltar que se aprecia, precisamente porque las identidades sexuales no son aludidas explícitamente, que no se otorga espacio para la diversidad de estas. Se entendería que Carmilla y Laura son homosexuales, así como las demás componentes de su grupo de

amigas, y no bisexuales u otra identidad diversa. Se recrea un contexto narrativo en el que la homosexualidad es proyectada como la normatividad y, por este emplazamiento precisamente, no se menciona directamente. En este sentido, se interpreta que otra sexualidad *queer* podría interpretarse como tabú, un reproche que ya ha sido apuntado en la recreación reiterada de los relatos sobre vampiras lésbicas². La reinserción de vampiras y vampiros ya había sido elaborada en populares series del género en los años previos, pues con respecto al vampirismo como plaga y asedio, «¿qué ocurriría si este problema se eliminase de la ecuación gracias a la creación de una sangre sintética? Este es el escenario que se plantea en la serie televisiva *True Blood* (2008-2014), basada en las novelas que forman *The Southern Vampire Mysteries* (2001-2013)» (Pujante, 2019: 173). En esta adaptación cinematográfica, *Carmilla* es aceptada siempre que reniegue de su pasado y su identidad vampírica, y abraza la convención romántica y sentimental que la une a la mortal Laura, perfectamente integrada en la comunidad lésbica. En este sentido, se podrían argumentar ciertas constricciones en la reinterpretación actual del legendario relato, si bien las mismas distan considerablemente de las primigenias o incluso del filme de principios de los años setenta.

3. CONCLUSIONES Y DEBATE

En el análisis de las versiones cinematográficas del relato literario *Carmilla* escrito por Sheridan Le Fanu en el siglo XIX, se detectan interpretaciones libres que juegan con rasgos narrativos reconocibles para denotar, o incluso prácticamente subvertir, su significado. Aspectos discursivos en defensa de los derechos feministas son vehiculados por medio de las reinterpretaciones del relato victoriano. Por ejemplo, en la película dirigida por Vicente Aranda, el parentesco de Mircalla con los ancestros de Laura por parte de la línea familiar de su madre es aludido para reivindicar la importancia de las mujeres en el árbol genealógico de la pareja y denunciar la ocultación de sus retratos en el sótano, restando su importancia histórica como

² La 'apropiación sin representación' ocurre cuando los teóricos no incluyen la bisexualidad como una orientación sexual en su análisis, pero etiquetan a personajes que se comportan de manera bisexual como homosexuales o lesbianas. Los personajes bisexuales han sido excluidos de la investigación sobre las películas de 'vampiras lesbianas' a través de esta apropiación. Una perspectiva epistemológica bisexual permite una comprensión más amplia de la sexualidad expresada en películas que tradicionalmente se incluyen en el subgénero de 'vampiras lesbianas', como *The Hunger* (1983), *Blood and Roses* (1960) y *Daughters of Darkness* (1971) (Richter, 2013).

miembros familiares. Si en la reinterpretación realizada en el tardofranquismo de *Carmilla*, el patriarcado estaba contra la pareja compuesta por Susan y Mircalla, en *The Carmilla Movie* a finales de la pasada década, la representación del colectivo LGBTIQ+, simbolizado por las amigas y compañera que sirven de cinturón de apoyo, colabora para que la pareja protagonista venza sus dificultades y logre la plenitud romántica. Procuran, además, que la vampira deje, precisamente, de serlo y se convierta en la convencional novia de su pareja. El relato presenta un colectivo que favorece la integración y opera eficaz y amablemente para la solidificación social y convencional de la homosexualidad femenina. Evidentemente, un planteamiento prácticamente contrario al del relato seminal publicado en la década de los setenta del siglo XIX, que apenas reconocía lo titilante del erotismo de la relación entre las jóvenes, ofreciendo, en cualquier caso, una visibilidad notable de la temática desde su interés erótico.

La reinterpretación de *Carmilla* que presentan *La novia ensangrentada* y *The Carmilla Movie* corresponden a las reivindicaciones sincronas de sus respectivos contextos históricos. En plena segunda ola del feminismo, la versión española de 1972 presentaba fuertes alusiones contra el patriarcado. Se plantea que en el trasvas del relato literario a la pantalla cinematográfica —además, en una reinterpretación libre— la reconversión de rasgos narrativos que operan para redirigir un discurso previo concreto puede condicionar las versiones posteriores de un relato. Se deduce que el contexto impacta mayoritariamente en la sustancia del discurso o expresión, así como en el de la historia o contenido. Por tanto, de haberse presentado un devenir sociocultural diferente, las reinterpretaciones del relato victoriano hubieran sido distintas, o, simplemente, no emergería la necesidad de su reinterpretación. De este modo, la pragmática del relato ha resultado clave, pues en la contextualización narrativa en versiones cinematográficas, la defensa del personaje de la vampira en la película dirigida por Aranda y la humanización en la versión de la pasada década se alejan del original para coincidir con la tendencial inserción de la sexualidad no heteronormativa en la sociedad, previamente representada en lo amenazante y/o monstruoso.

La ficción narrativa, sobre todo en géneros que fomentan la fantasía y se alejan de la cotidianidad, ofrece un espacio paralelo al contexto social en el que se puede realizar la representación de lo abyecto, primeramente, para darle visibilidad y, seguidamente, para abrazarlo o rechazarlo en la realización de algún tipo de juicio en el proceso. De este modo, la humanización de *Carmilla* junto con la reconfiguración de los rasgos narrativos que componen el relato

seminal son ofrecidos a modo de recurso de significativo valor para la reconducción del discurso primigenio. Se cumple lo apuntado por Pérez Bowie sobre la adaptación como un «producto de la ideología, de la estética, de la temática o de la mitología de una época» (2004: 286), y, a la vez, también respondería unas necesidades discursivas y de diálogo con textos pasados para reescribir las representaciones, y reivindicar en el proceso. El motivo del espejo/ retrato y las apariciones en sueños como símbolo de identificación entre la mujer normalizada y la vampira junto con las enmiendas a generaciones de mujeres, víctimas pasadas, emergen como motivos recurrentes. Estos son redirigidos en las adaptaciones de la última cincuentena, para destacar, en la versión más reciente, la convencionalización —tal vez, ligeramente constrictiva— de la vampira como vía de integración en la sociedad del siglo XXI.

IMÁGENES



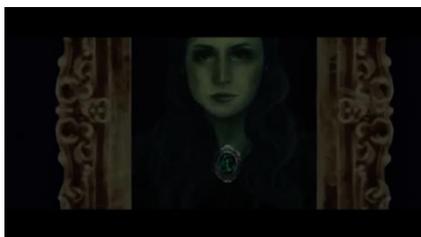
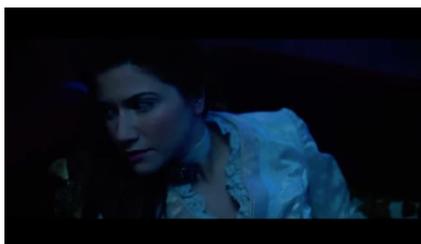
Ilustración de la novela *Carmilla*³

³ Imagen obtenida de David Henry Friston - English wikipedia via <http://www.lacrypte.net/images/carmilla1.jpg>, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4858354>

Váleri Codesido-Linares



Fotogramas correspondientes a *La novia ensangrentada*
(Vicente Aranda, 1972)



Fotogramas correspondientes a *The Carmilla Movie*
(Spencer Maybee, 2017)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALFEO, Juan Carlos (2002), «Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles», *Dossiers feministes*, págs. 143-159.
- ALMERÍA, Luis Beltrán (2011), «Novela y diario. El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo», en L. Paz Rodríguez Suárez y D. Pérez Chico (coord.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
- ARANDA, Vicente (1972), *La novia ensangrentada*, Morgana Films.
- CASTILLEJO, José (2006), *Vicente Aranda: El cine como compromiso*, Valencia, Saimel.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso*, Madrid, Taurus.
- CODESIDO-LINARES, Valeri (2022), *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición*, Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- COLMENA, Enrique (1996), *Vicente Aranda*, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, Michel (1978), *Histoire de la sexualité, Volume I: An Introduction*, Nueva York, Pantheon Books.
- GARCÍA ÁNGEL, Antonio (2014), «La vampiresa que llegó antes», en Sheridan Le Fanu, Joseph, prólogo de *Carmilla*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, págs. 7-8.
- GARCÍA GUARDIA, María Luisa y NÚÑEZ GÓMEZ, Patricia (2011), «La relación del espacio narrativo en el cómic, el lenguaje audiovisual en el relato hipermedia», en F. García García y M. Rajas (eds.), *Narrativa audiovisual: mediación y convergencia*, 14, págs. 217-229.
- GRENFELL, Laura (2003), «“Carmilla”: The “Red Flag” of Late Nineteenth-Century Vampire Narratives?», *Tessera*, págs. 152-167.
- HABIBOVA, Manzilia Nuriddinovna (2023), «Letter Fiction and Diary Fiction», *American Journal of Public Diplomacy and International Studies* (2993-2157), 1/9, págs. 153-158.
- HEREDERO, Carlos (2000), «La lava y el iceberg. Lenguaje y estilo en el cine de Vicente Aranda», en J. Cánovas (coord.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Murcia, Universidad de Murcia, págs. 113-132.
- MAJARÍN, Sara (2013), *Una vida de cine. Pasión, utopía, historia. Lecciones de Vicente Aranda*, Alcalá La Real, Zumaque.
- MARÍLIA MILHOMEM MOSCOSO, Maia (2020), «Vampirism and Lesbianism in *Carmilla* by Joseph Sheridan Le Fanu», *European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies*, 3/4.
- MAYBEE, Spencer (2017), *The Carmilla Movie*, Shaftesbury Films.

- MCNICHOLAS SMITH, Kate (2020), *Lesbians on Television. New Queer Visibility & The Lesbian Normal*, Bristol, Intellect.
- MELERO, Alejandro (2014), «La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista», *Zer*, 19/36, págs. 189-204.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2004), «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial», *Arbor*, 177, págs. 573-594.
- PIENIAZEK-NIEMCZUK, Elzbieta (2013), «Evolution of the Vampire Across Borders and Times», *M. Bilá, & S. Zákutná, Language, literature and culture in a changing transatlantic world*, 2, págs. 85-93.
- PUJANTE, Pedro (2019), «Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, págs. 167-180.
- RICHTER, Nicole (2013), «Bisexual Erasme in “Lesbian Vampire”», *Film Theory, Journal of Bisexuality*, 13/2, pág. 273-280.
- RODRÍGUEZ, Joaquín (2000), «Cine de sangre, cine vivo», en J. Cánovas (coord.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Murcia, Universidad de Murcia, págs. 133-146.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- SHERIDAN LE FANU, Joseph (2014), *Carmilla*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes.
- THAYER, Malcom (2023), «Camp is Undead(?): Queer Vampire Becoming in the Age of Nonconformity», *Periclean Honors Forum Scholar Award Winners*, 8.
- UYGUR, Mahinur Aksehir (2013), «Queer Vampires and the Ideology of Gothic», *YaŞar Üniversitesi E-Dergisi*, 8 (Special issue).
- VUCKOVIC, Dijana y Ljiljana PAJOVIC DUJOVIC (2016), «The Evolution of the Vampire from Stoker's Dracula to Meyer's Twilight Saga», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 18/3, págs. 1-8.
- WISKER, Gina (2016), «Female Vampirism», en A. Horner y S. Zlosnik (coord.), *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgo, University Press, págs. 150-165.

Fecha de recepción: 04/02/2024.

Fecha de aceptación: 12/05/2024.