

EL USO DE LA LINTERNA MÁGICA EN *CARMILLA* DE SHERIDAN LE FANU Y EL PAPEL DE LA IMAGINERÍA PRE CINEMATOGRAFICA EN SUS ADAPTACIONES AUDIOVISUALES¹

THE MAGIC LANTERN IN *CARMILLA* BY SHERIDAN LE FANU AND THE ROLE OF PRE-CINEMATIC IMAGES IN ITS AUDIOVISUAL ADAPTATIONS

ALBA MARÍA FUENTES MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

El presente artículo pondrá de manifiesto la importancia de la imagerie audiovisual previa al cine en la ambientación de la obra *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, especialmente en lo que a la caracterización de la vampira protagonista y su sexualidad se refiere; también analizará la pervivencia de estas imágenes en algunas de las adaptaciones audiovisuales más notorias del relato, prestando especial atención a su relación con la representación del vampirismo y lo lésbico.

Palabras clave: Carmilla, fantasmagoría, cine, adaptación, representación lésbica

Abstract:

The purpose of this article is to bring to light the remarkable importance of precinematic media in the way that Sheridan Le Fanu atmosphered his most famous work, *Carmilla* (1872), as well as its key part in the characterization of the vampire protagonist and her sexuality. The paper will also analyze the prevalence of the lanternist imagery in some of the novella's most notorious audiovisual adaptations and its link with the representation of vampirism and lesbianism.

Key words: Carmilla, magic lantern, film, adaptation, lesbian representation

1 Correo-e: amfm044@gmail.com. Recibido: 05-06-2023. Aceptado: 30-10-2023.

1. INTRODUCCIÓN

En este ensayo se pretende indagar en el uso de las técnicas propias de los espectáculos de fantasmagoría y sus actualizaciones en *Carmilla* (1872) y varias de sus adaptaciones audiovisuales más notables. Este análisis busca poner de manifiesto la conexión estrecha que existe entre este tipo de recursos y la representación que hace Sheridan Le Fanu de la vampira lesbiana protagonista de su historia y sus actos y mostrar cómo las producciones que han tratado de trasladar la acción a la gran pantalla han recurrido a ellos para caracterizarla a ella y a lo lésbico.

A nivel teórico, se tendrá en cuenta la identificación entre lo lésbico y lo espectral que plantea Terry Castle en su obra *The Apparitional Lesbian* (1993), los ensayos sobre historia y literatura lésbica de Bonnie Zimmerman, Lillian Faderman y Cristina Domenech y el estudio sobre el uso de la linterna mágica en la literatura gótica que llevó a cabo David Jones titulado *Sexuality and the Gothic Magic Lantern: Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker* (2014), en el cual le dedicó un capítulo completo a la obra de Le Fanu.

2. GRETA GARBO, UN CUENTO GÓTICO Y UNA LINTERNA MÁGICA

Comenzaba Terry Castle, allá por 1993, *The Apparitional Lesbian* planteando a los lectores lo que ella misma denominaba una “introducción polémica” (1) al poner el foco de su atención sobre una de las escenas más famosas de *La reina Cristina de Suecia* (1933). En ella, Greta Garbo, que acaba de mantener un encuentro íntimo con el embajador de España, recorre la habitación de la posada donde ambos se encuentran hasta acabar parada frente a la ventana, entonando un soliloquio mientras mira lánguidamente los copos de nieve que caen al otro lado (Castle, 1993: 2).

A Castle le llama poderosamente la atención lo irónico de todo aquel asunto: una actriz lesbiana reconocida interpretando a una reina sáfica que acaba de involucrarse en un encuentro heterosexual (de los miles grabados en las películas del cine moderno) y argumenta que el monólogo improvisado de Garbo es su forma de comunicar que ella también es consciente de la ironía que subraya la situación (Ibid.). Que la intérprete, tras consumir el coito estipulado en el guion, decida desviarse del papel y examinar todo su entorno minuciosamente, como si no lo reconociera, hasta acabar centrando toda su atención en un elemento natural que se encuentra fuera de este, parece sugerir que, a pesar de la escena que ha protagonizado pocos minutos antes, Garbo en todo momento ha observado lo ocurrido desde el exterior, en una suerte de extraña disociación fantasmal; los espectadores, en la ilusión de la fingida heterosexualidad (ya no sólo la de Garbo, sino también la de la reina a la que interpreta) son únicamente capaces de ver el cuerpo, pero no su identidad, hasta el punto de que esta queda fuera de plano, siendo su existencia intencionadamente negada o ignorada excepto por unas pocas personas afines capaces de reconocerla: al igual que ha ocurrido, desde los albores de la humanidad, con la figura del fantasma.

Porque, tal y como dice la revista Kirkus:

[Castle's] thesis is that lesbians have been 'ghosted'—made into apparitions, visible but not quite present—throughout history, and she finds numerous examples of homosexual women being described as 'spectral' or (...) as 'earthbound spirits.' Castle's 'ghosting' looks suspiciously like a fancier wording for the well-explored phenomenon of 'lesbian invisibility,' but the author (who's openly gay) infuses new life into the concept by underlining various characters' feistiness and 'gaiety' rather than their victimization (2010).

Para entender la conceptualización social y literaria que vertebró el planteamiento de Castle, es preciso que viajemos un par de siglos atrás, concretamente hasta los inicios de la época victoriana. Aunque podemos identificar como lésbicos comportamientos o sentimientos que se han visto reflejados en la literatura de todas las naciones a través de los siglos, la identidad lesbiana como tal no comienza a definirse en Occidente hasta finales del siglo XIX. Algunos de los factores más importantes que posibilitaron el auge del lesbianismo moderno fueron la mayor presencia de mujeres en la población activa y el aumento de los movimientos sociales que defendían sus derechos (Zimmerman, 1990: 4). A la independencia económica que por fin les permitía decidir dónde y con quién vivir, se unió la creación de espacios femeninos seguros donde se difundían posturas críticas con lo heterosexual como normativo.

Sin embargo, en esta misma época y después de haberse visto resguardada (pero también oculta) por el celebrado modelo de la amistad romántica durante siglos, la homosexualidad femenina pasó a ser visible socialmente cuando se la clasificó como patología; de esta forma, las relaciones lésbicas se convirtieron en un asunto de dominio público y comenzaron a ser estigmatizadas por constituir una desviación del modo "obligatorio y natural" en el que se debía vivir (Domenech, 2019: 154, las comillas son mías). Además, la conquista de ventajas sociales no implicaba que la sociedad no estableciera límites sobre lo que era admisible y lo que no en relación a las mujeres: hasta aquel entonces se habían publicado muchas obras literarias en las que se elogiaba un estilo de vida femenino autosuficiente y que exponía el escenario de que una mujer compartiera la vida con otra como una posibilidad deseable, pero las limitaciones no se hacían de esperar cuando las partidarias de los movimientos feministas trataban de emular a sus heroínas en la vida real (Zimmerman, 1990: 5).

Desde nuestra perspectiva actual, puede resultar difícil entender la visión que se tenía de la sexualidad femenina durante la era victoriana y el cambio tan extremo que se dio en este sentido en las últimas décadas del siglo XIX. Durante muchísimos años se había mantenido la creencia generalizada de que las mujeres respetables no sentían ningún tipo de deseo sexual y que sólo se involucraban en el acto para procrear y complacer a sus maridos; cualquier otro tipo de impulso carnal por su parte era simplemente inimaginable porque

¿Qué interés podía tener una dama respetable por el sexo fuera de esos dos supuestos? Y si ni siquiera lo perseguía con fines recreativos teniendo a un hombre a su alcance, ¿acaso no era impensable que lo hiciera con otra mujer, dando por sentado que antes encontrara un modo para ello? (Faderman, 1994: 152, la traducción es mía).

Todas estas preguntas retóricas que plantea la historiadora Lillian Faderman en su obra *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present* (1994) desvelan una serie de prejuicios que en el imaginario anulaban la posibilidad de que una mujer de cierta distinción y rango social compartiera su lecho con otra (se aplicaba otro criterio, sin embargo, para las mujeres extranjeras, de clases bajas o que realizasen trabajos considerados “vulgares”, como el teatro); si además se les sumaba el hecho de que las amistades románticas entre mujeres contaban con la aprobación social generalizada, la mayor parte del siglo XIX resultó ser un escenario más que propicio para que se desarrollasen relaciones sáficas que pasasen inadvertidas a ojos del público por la predisposición general de casi beatificar a sus integrantes debido al virtuosismo que se atribuía a su unión (como en el sonado caso de Marianne Woods y Jane Pirie, más conocidas como las Damas de Llangollen) (Domenech, 2019: 88).

Si oponemos este panorama al finisecular, podemos afirmar que Occidente pasó de tratar la existencia lesbiana como una imposibilidad más allá de lo marginal a estigmatizarla como una enfermedad que era preciso investigar y explicar (siempre desde un punto de vista masculino), lo que resultó en que se la vilipendiara y persiguiera como un mal social; fenómeno que, claramente, se vio reflejado en la literatura de la época con la introducción de estereotipos que respondían a las preocupaciones médicas y sociales que la repentina “puesta en escena” de lo lésbico había traído consigo, de los cuales, cabe destacar dos: el de la invertida sexual, esto es, un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer y el de la mujer oscura y misteriosa que busca formas de transgredir las convenciones sociales intrigando a la par que enfureciendo a quienes contemplan sus ardidés (Faderman, 1994: 294). Este segundo fue especialmente popular en las obras de corte sensacionalista revestidas de moralismo que abundaron en Francia e Inglaterra la mayor parte del siglo, cuya popularización llevó a que la representación literaria de lo lésbico se viera inevitablemente abocada hacia el terreno de lo maléfico y sobrenatural (Ibid.). Y, si existe un género literario que ha sido desde sus inicios refugio de fantasmas, espectros y seres liminales de toda clase, ese no es otro que el género gótico.

Desde la noble con el rostro velado que tentaba a Don Juan en el celebrado poema satírico de Byron durante el período romántico hasta la pavorosa dama del sudario que describía Stoker en los últimos estertores de la época victoriana, la ficción gótica ha amparado multitud de representaciones sobrenaturales de lo femenino. Quizá la más famosa de todas ellas sea la protagonista de la aclamada novela homónima del escritor irlandés Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872), que además es posiblemente la lesbiana sobrenatural más eminente del género. Sin embargo, la condesa Karnstein no es un espectro, sino una vampira y para poder establecer un vínculo claro entre su figura y la teoría de Castle era necesario hallar un eslabón perdido a nivel teórico, el cual encontró David Jones cuando decidió investigar sobre la importancia de la linterna mágica en la construcción de la novela gótica.

Antes de adentrarnos en el análisis que el autor ofrece sobre la obra, es conveniente aclarar de qué clase de instrumento estamos hablando y la naturaleza concreta de las

proyecciones a las que se hace referencia en el presente ensayo. Una linterna mágica, artefacto que gozó de gran popularidad durante la mayor parte del siglo XIX, es un proyector de imágenes pintadas sobre placas de vidrio que ideó el científico e inventor danés Christiaan Huygens en el siglo XVII (Museo del Cine-Colección Tomàs Mallol) y la fantasmagoría, creada por el físico y mago belga Robertson a finales del siglo XVIII, era uno de los tipos de espectáculos que se ofrecían haciendo uso de este dispositivo (o varios de ellos) (Gómez García, 1998: 304) en el que se proyectaban imágenes de seres horripilantes como demonios, fantasmas o esqueletos sobre paredes, humo o pantallas translúcidas con el objetivo de aterrar al espectador.

El planteamiento central del libro de Jones es que la imaginería previa a la invención del cine, especialmente los espectáculos de fantasmagoría, tuvieron un fuerte impacto en la representación de la sexualidad en la novela gótica desde sus comienzos. La linterna mágica fue un recurso estrechamente ligado al erotismo: ya a principios del siglo XVIII se habían fabricado sets de diapositivas de tinte pornográfico y gente de alta alcurnia como el regente francés Philippe d'Orleans organizaba veladas conocidas como "*plaisir de soir*" en las que se proyectaban imágenes eróticas mientras los asistentes se daban a todo tipo de placeres e intimaban entre sí (Mannoni y Pesenti Campagnoni, 2009: 99).

La popularidad que acabaron tomando esta clase de espectáculos, la mala opinión que tenía el clero sobre el libertinaje propio de ellos y el hecho de que ya en varias de las primeras diapositivas eróticas aparecían mensajes moralistas (algunos incluso en boca de diablillos increpantes a los amantes y, por extensión, al público que disfrutaba reflejándose en ellos) provocaron que para 1764, año en el que se publicó *El castillo de Otranto*, ya se hubiera establecido una sinergia cultural evidente entre lo gótico, las funciones que implicaban el uso de la linterna mágica y la sexualidad en la literatura (Jones, 2014: 18). Jones considera *Carmilla* una obra en la que el uso de la linterna mágica es sobresaliente, en el sentido de que las imágenes propias de los espectáculos de fantasmagoría tienen una importancia capital en la forma en la que está ambientada y, más concretamente, en la representación que se hace de su vampírica protagonista y de aquellos momentos en que ejerce su sexualidad, tal y como analizaremos a continuación.

3. CARMILLA: UNA LESBIANA A CONTRALUZ

David Jones reivindica en el prólogo de su estudio cómo no se ha tenido en cuenta, a la hora de analizar la literatura anterior a la invención del cine, que hubo otros medios audiovisuales previos que influyeron en la forma en que autores de la talla de Charles Dickens o Robert Louis Stevenson narraban sus historias y denuncia a su vez el anacronismo de aquellos estudios que han explorado estas obras desde una perspectiva cinematográfica sin tener en cuenta que existieron medios dramáticos y visuales contemporáneos a su producción literaria previos al cine (Elliott, 2003: 122). Esto quizá explica por qué, si bien *Carmilla* ha sido analizada desde multitud de distintos marcos teóricos a lo largo de los años, nadie antes de Jones había escrito de

forma extensa sobre este aspecto clave de su narrativa. Sin embargo, él lo hace desde una convicción absoluta en la pertinencia de su análisis, afirmando que

there is considerable evidence to support the case that the author structured his tale as the literary equivalent of a phantasmagoria show and that he viewed his sultry vampire, indeed lesbianism itself, as phantasmagorical (Jones, 2014: 142).

Esta premisa, que establece una conexión directa entre la teoría de Castle y la obra de *Le Fanu*, se apoya en cómo están construidas escenas clave de la obra que Jones va analizando minuciosamente durante todo el capítulo al respecto, así como en la forma en que está caracterizada la vampira protagonista.

Jones señala que la escena que marca el inicio del espectáculo de fantasmagoría al que vamos a asistir es el relato que hace Laura sobre el único recuerdo que guarda de su niñez, en el que fue atacada por una mujer que, como ya podemos intuir y se nos confirmará más adelante, era Carmilla. La narradora describe cómo, tras sentir un doloroso pinchazo en el pecho, la dama que había estado yaciendo junto a ella pocos segundos antes se desliza desde la cama al suelo y “desaparece” bajo el lecho sin apartar los ojos de su acompañante, lo que le arranca un grito de absoluto pavor (*Le Fanu*, 1872: 7).

Esta acción recuerda a la forma en que se emulaba el movimiento de las imágenes en los espectáculos de linterna mágica: el dormitorio, con la inmóvil Laura en la cama, es el fondo fijo sobre el que la vampira, oscura sombra, sería arrastrada por el operario de la linterna hasta quedar fuera del plano. Si por sí sola esta estampa no era lo suficientemente clara como para evocar el recurso visual que durante tantos años había hecho las delicias de los espectadores victorianos, *Le Fanu* subraya aún más la noción de que lo que acabamos de leer podría haber aparecido en cualquier espectáculo de ilusionismo cuando Laura afirma que

I forget all my life preceding that event, and for some time after it is all obscure also, but the scenes I have just described stand out vivid as the isolated pictures of the phantasmagoria surrounded by darkness (*Le Fanu*, 2013: 9).

Así, el lector comprende que la intrusión de Carmilla ha encantado y condicionado para siempre la mente de la narradora, pues su conciencia se ha visto obligada a adoptar el formato de la fantasmagoría para conceptualizar y concebir sus recuerdos (Jones, 2014: 150) y en este nos llega también su historia.

El siguiente evento significativo que se narra en el relato es la llegada de Carmilla al castillo: es preciso que, en este punto, nos detengamos un momento para señalar la importancia de los escenarios en los que la acción va a tener lugar. Laura comienza su narración describiendo el castillo en el que vivía junto a su padre y la imagen por sí sola es tan vívida y pintoresca que es imposible no relacionarla con las diapositivas de

paisajes de las funciones ilusionistas, pero además, la llegada de Carmilla se produce en una noche de luna llena tan brillante que el reflejo de su resplandor plateado en las ventanas es descrito como “una luminosa invitación desde el interior para recibir a huéspedes de cuento” (Le Fanu, 2013: 14).

La preponderancia de la luz blanca antes de la introducción de Carmilla, desde el enfoque de la fantasmagoría, parece responder a dos propósitos concretos: el primero, que el lector visualice el carruaje que está a punto de tener un accidente enfrente del hogar de Laura superponiéndose sobre éste, como la diapositiva en movimiento de un estereopticon deslizándose sobre un paisaje; el segundo, insinuar que una nueva imagen, de capital importancia a juzgar por el brillo sobrenatural que la precede, va a entrar en escena y ésta no es otra que Carmilla. La luz de la luna volverá a cobrar protagonismo más adelante, en la primera noche en que Laura es atacada tras la llegada de su huésped (Le Fanu, 2013: 46), apoyando el argumento de Jones de que todo lo vampírico (y, por ende, lo lésbico) en esta obra está asociado a lo fantasmagórico, ya que tanto la salida de escena de la mujer vampiro del recuerdo de la infancia de la protagonista como la entrada de Carmilla se llevan a cabo siguiendo los preceptos de estas representaciones.

Desde un primer momento y siguiendo con el planteamiento anterior, Carmilla destaca como una imagen bella y estática sobre la oscuridad que la rodea tal y como lo haría un personaje alumbrado por una linterna mágica. Todo lo relativo a sus circunstancias (su pasado, sus orígenes, su estirpe, cuanto debería conformar su identidad como mujer de clase alta en un sentido tradicional), permanece envuelto en las sombras. Si el paralelismo de su presencia con la de una imagen de fantasmagoría no es lo suficientemente evidente, Le Fanu ofrece pequeñas pistas a medida que el relato sigue avanzando que subrayan esta idea: algunas sutiles, como el hecho de que Carmilla siempre hable de sí misma en presente o que sea precisamente un titiritero que ofrece espectáculos de linterna mágica el único que llame la atención sobre lo afilado y largo de sus dientes (Le Fanu, 2013: 35); otras mucho más explícitas y escalofrantes, como la descripción de todos sus ataques vampíricos a Laura como una exhibición de recursos pre cinematográficos. En particular, la forma en que Carmilla asalta a su víctima adoptando la forma de un gato monstruoso (Le Fanu, 2013: 46) replica punto por punto las particularidades propias de los espectáculos de Robertson, que en ocasiones también incluían imágenes de semihumanos felinos de dientes afilados (Jones, 2014: 157).

Una escena que podría considerarse a caballo entre las dos categorías previamente expuestas es el episodio del cuadro. En el capítulo 5, Laura y su padre reciben unas pinturas que el segundo había mandado restaurar y la joven protagonista se queda anonadada al darse cuenta de que hay una antepasada suya retratada que es idéntica a Carmilla (Le Fanu, 2013: 39). El lector contemporáneo, al igual que en su día el victoriano, es capaz de captar al instante lo siniestro de todo aquello, pero si pensamos en ese carácter fantasmagórico eminente que caracteriza toda la obra de Le Fanu, hayamos un matiz adicional: el retrato fue uno de los estandartes del arte durante toda la etapa pre cinematográfica y en 1872, aunque la cámara fotográfica estaba cerca

de cumplir el medio siglo de antigüedad, la importancia de estas representaciones artísticas todavía prevalecía. Cuando Laura descubre el parecido innegable entre su antepasada y la joven, una posible lectura de la situación es que Carmilla es, de un modo bastante literal, una imagen que ha escapado de su cuadro, cumpliendo así una de las fantasías recurrentes del imaginario colectivo victoriano que aún seguía vigente cuando la obra fue publicada y que el desarrollo y sofisticación de los espectáculos de fantasmagorías había hecho posible: fantasía que además, en palabras de Lynda Nead, habría traído consigo una desestabilización del concepto de identidad humana en sí mismo (2007: 50).

La noción planteada previamente se puede relacionar con una de las ideas de Jones, para quien Carmilla es un emblema de la muerte y lo artificial por el paralelismo entre esta y una diapositiva de linterna mágica pintada a mano representando a una mujer, copia inerte del original vivo (2014: 154). Es llamativo contemplar cómo el personaje de Carmilla, tanto desde un enfoque fantasmagórico como en el sentido más literal, puede entenderse como una disociación de un contenedor físico (una diapositiva o un cuadro), lo que nos remite al ejemplo con el que comenzábamos el presente ensayo: lo que Garbo estaba buscando tras la ventana es lo que Carmilla, como ente espectral lésbico, representa. No resulta sorprendente pues que Bram Dijkstra plantease cómo la condesa Karnstein podría considerarse un trasunto de los deseos sexuales reprimidos de la misma Laura (1986: 341) (otro supuesto en el que aparecería la oposición identidad espectral vs existencia carnal) o que en la misma introducción a la obra que Le Fanu añadía en su agudamente denominado recopilatorio *In a Glass Darkly* se mencionase un supuesto ensayo acompañante a esta que finalmente “había decidido no incluir” y que exploraba, en sus propias palabras “algunos de los misterios más profundos de nuestra existencia dual y sus intermedios” (Le Fanu, 2015: 84).

Esta dualidad culmina en la última imagen de Carmilla que Le Fanu nos presenta a través de la mente de Laura al final de su relato, en la que se confunden la chica inocente con el demonio revelado y que es la forma magistral en la que el autor pone el broche a toda su caracterización fantasmagórica, reminiscencia de cómo se alternaban imágenes de mujeres hermosas con rostros cadavéricos en los espectáculos de Robertson para horror del espectador (Jones, 2014: 166).

4. CARMILLA EN EL MUNDO DEL CINE

Terry Castle afirma en *The Apparitional Lesbian* que la lesbiana en el mundo del cine moderno aparece como una especie de “efecto fantasma”: elusiva, vaporosa, difícil de señalar incluso cuando está ahí, a simple vista, mortal y magnífica en el centro de la pantalla (1993: 2). Aunque con esta cita ella está denunciando la invisibilidad impuesta a la identidad lésbica por la sociedad, Castle también nos ofrece, sin saberlo, una descripción certera sobre la forma en la que se ha caracterizado a Carmilla en algunas de las adaptaciones más conocidas de su relato a la gran pantalla y que analizaremos en detalle a continuación.

La obra de Le Fanu es posiblemente una de las historias de tinte vampírico más adaptadas de todos los tiempos. Su primera versión cinematográfica reconocida fue la película *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer, que además hizo historia por ser la primera película canónica de vampiros no basada en el *Drácula* de Stoker (Auerbach, 1995: 53), si bien adapta sólo parte de la obra y de forma bastante vaga. Sin embargo, es posiblemente la cinta que más recurre a lo fantasmagórico para sorprender y embelesar al espectador y también homenaja evidentemente en varias ocasiones los recursos desplegados en los espectáculos de linterna mágica previos a la entrada del celuloide: el espíritu del joven protagonista que abandona su cuerpo estático para vagar hasta donde se halla una joven cautiva, siluetas de bailarines que danzan sobre una pared, un guardia cuya sombra cobra vida propia y es capaz hasta de subir escaleras o la misma secuencia de título donde las letras blancas con bordes borrosos, como evocando una aparición fantasmal, se desvanecen sobre un fondo oscuro en el que se insinúa el perfil de una calavera, son algunas de las escenas más significativas que configuran su metraje.

Con respecto a la caracterización del personaje de la vampira, que en este caso se trata de una anciana inquietante y no de una hermosa joven, su primera entrada y salida de escena ya nos recuerda a un personaje de fantasmagorías, pues se nos presenta como una mancha negra sobre fondo blanco calizo que toma rostro y corporeidad por unos instantes para volver a ser una figura oscura cuando abandona el plano pocos segundos después. El final de la primera escena en la que aparece junto a su víctima refuerza esta idea: la imagen se queda fija, mostrando un rincón del bosque en el que aparece la joven que ha sido atacada desmayada sobre un banco de piedra y la anciana se va alejando de ella paso a paso hasta salir por completo del plano, como una imagen iluminada por una linterna mágica que fuera arrastrada fuera del fondo sobre el que hasta hacía pocos momentos estaba proyectada: este recurso visual nos remite de forma directa a la cualidad fantasmagórica que poseía *Carmilla* en la novela.

En cuanto a la representación de lo lésbico, las pinceladas que da Dreyer son muy sutiles, pero es sin duda llamativo cómo tras ser rescatada Leone, la joven víctima de la vampira, ésta se lleva la mano a los labios mientras afirma que está maldita y acto seguido somos testigos de una inquietante secuencia en la que parece ser capaz de ver algo en la habitación donde se encuentra que el resto de las presentes son incapaces de vislumbrar: un ente evidentemente sobrenatural, que para Castle bien podría ser la misma noción de lo lésbico, presente para todos, pero sólo visible para quienes lo experimentan. El final de la película confirma a la anciana como entidad fantasmal en una escena en la que su cuerpo acostado sobre un ataúd se desvanece mientras la imagen de un esqueleto pasa a estar en el lugar donde antes reposaba: sólo los huesos, lo físico, prevalece, mientras que la identidad vampírico-lésbica de la antagonista queda diluida para siempre.

La segunda adaptación cinematográfica de *Carmilla* que vio la luz fue *Sangre y rosas* (*Et mourir de plaisir*) (1960) de Roger Vadim. En esta película las referencias a los espectáculos de fantasmagoría no son tan evidentes como en la de Dreyer, pero su fotografía sigue mostrando la influencia de este tipo de representaciones y

la caracterización de la protagonista continúa teniendo conexiones evidentes con ellas. Los acontecimientos que componen la trama de la película nos llegan a través del testimonio de un doctor amigo de la familia Karnstein, en clara referencia al Dr. Hesselius y su contacto con el manuscrito de Laura en el prólogo de *In a Glass Darkly* (Le Fanu, 2015: 84).

Cuando comienza el relato, lo primero que aparece en pantalla es una imagen de un paisaje visto desde las alturas donde se erige una casa señorial, seguido al punto por un plano de unos niños pastoreando y un cementerio: todos estos motivos eran comunes en los espectáculos de linterna mágica. También las representaciones de amantes y diablillos, como se mencionaba anteriormente y que se referencian en la escena del baile de máscaras cuando Leopoldo Karnstein y Georgia, primo y rival amorosa de Carmilla, se encuentran coqueteando tras un seto mientras él exhibe un antifaz de demonio cuyo diseño bien podría haber formado parte de alguna vieja diapositiva. A sus espaldas, los invitados a la fiesta, vestidos con vivos colores, corren por un plano cuasi estático frente a la mansión, recordando a las imágenes proyectadas en movimiento sobre fondos pictóricos mientras se contaba alguna historia en los espectáculos de ilusionismo.

Con respecto a Carmilla, desde el principio de la historia se establece una diferencia entre esta y Millarca Karnstein, su antepasada, que constituiría su identidad lésbica espectral: cuando en la película se quiere dar a entender que estamos contemplando la acción desde los ojos de la segunda, las esquinas del plano se emborronan, creando una viñeta redonda desdibujada que dota de un tinte onírico al objeto de su mirada. En una clara referencia al resplandor lunar exquisito que auguró la llegada de la vampira en la novela, en la película Carmilla visita el cementerio al término de un espectáculo de fuegos artificiales, el lugar envuelto en un humo que se nos presenta iluminado de forma fantasmal: allí encuentra la tumba de Millarca, a quien se enfrenta y tras el cambio de escena que nos impide saber qué ha ocurrido dentro de la cripta, la joven abandona el camposanto envuelta en un vestido blanco que a todas luces referencia la figura de un espíritu dejando su lugar de reposo y que lucirá en todas las ocasiones en que ataque a alguna de sus víctimas (siempre mujeres) durante el resto del metraje.

La forma de Millarca de vampirizar a Carmilla es ocupar su cuerpo, parasitando su identidad de forma gradual a medida que avanza la trama; si en *Vampyr* teníamos que ser meticulosos para poder aplicar las teorías de Castle al analizar su representación de lo lésbico, la forma en que el deseo homosexual femenino se configura como algo externo a la corporeidad de la Carmilla de Vadim salta a simple vista, pues el guion aprovecha de forma brillante la dualidad de la protagonista de la novela original para enriquecer los matices del relato, hasta el punto de que el único plano en el que el espectador ve a Millarca es a través de un sueño de Georgia cuando esta se convierte en su víctima al ser mordida: en él, la vampira le muestra el cuerpo, aparentemente sin vida, de Carmilla, afirmando que fue ella quien la mató aquella noche en el cementerio. Si bien la película está muy lejos de ser perfecta en términos de representación sáfica, pues justifica el apartado sobrenatural (y, por ende, lésbico) de la historia con un supuesto

trastorno mental que sufre la protagonista a causa de un amor no correspondido por su primo, también hace un trabajo notable en adaptar el aspecto dual de la obra de Le Fanu para dotar de una mayor complejidad temática la adaptación que nos ofrece.

A medida que fue avanzando el siglo XX, las adaptaciones de *Carmilla* comenzaron a explorar nuevos terrenos cinematográficos. Los años '70 nos dejaron películas como la célebre trilogía de la *Hammer* de Roy Ward Baker o *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda que, al igual que sus predecesoras, reinterpretaban libremente la historia original e incluían de una forma u otra (aunque en menor medida que las producciones anteriores) recursos fantasmagóricos; sin embargo, también añadían una buena dosis de sensualidad y desnudos en consonancia con la tendencia generalizada del cine de la época. Hay quien podría pensar que secuencias como la de Ingrid Pitt trazando un sendero de besos sobre el escote de Pippa Steel antes de alimentarse de ella en *The Vampires Lovers* (1970) o el célebre mordisco entre las protagonistas de la cinta de Aranda contribuyeron a realzar la corporeidad de las sáficas en el mundo del cine, pero escenas como esas, con su matiz escopofílico y en las que pesaba de forma evidente la mirada masculina, hacían un flaco favor a la hora de dar visibilidad a las mujeres sáficas.

Sin embargo, en el año 1989, la directora Gabrielle Beaumont rodó una versión de *Carmilla* para la televisión como parte de la serie *Nightmare Classics* que visibilizaba el contenido lésbico inherente de la obra original sin caer en el morbo innecesario y además recuperaba el carácter espectral propio de su ambientación y protagonista. Esta adaptación, que la afamada teórica Nina Auerbach consideraba la más destacable de su época por el tratamiento de la historia desde una perspectiva feminista y la renuncia a los mediadores masculinos y la exhibición erótica (1995: 199) que habían caracterizado las producciones anteriores, trajo de vuelta nociones de la obra de Le Fanu que el paso del tiempo había relegado al olvido, como la asociación directa entre el personaje de Carmilla y los ataques vampíricos a Laura con las noches de luna llena y también recuperó técnicas de la imaginería pre cinematográfica que habían caído en desuso en las adaptaciones previas: la desaparición de la vampira protagonista desvaneciéndose del plano como si de una diapositiva que ha dejado de ser iluminada por la linterna se tratase, el uso de sombras o incluso un arriesgado efecto visual con el que Beaumont logró que Meg Tilly (la actriz que interpreta a Carmilla en la película) pareciera estar flotando en el aire mientras mordía a Ione Skye, quien encarnaba a Laura. Detalles como el plano a contraluz de las jóvenes que vuelven a la casa tras haber pasado parte de la noche a solas o la forma en que Carmilla se desvanece tras haber sido ejecutada nos confirman el conocimiento íntimo de Beaumont y su equipo sobre cómo funcionaba la visualidad en el material que estaban trabajando, aspecto que supieron trasladar brillantemente al adaptarlo.

Hubo varias producciones posteriores a la de *Nightmare Classics*, pero ninguna logró especial relevancia ni éxito entre la audiencia hasta que el canal de YouTube KindaTV (por aquel entonces conocido como VerveGirlTV) publicó una adaptación en formato serie web de la obra, *Carmilla*, en 2014. Si bien esta es la versión que mejor representación sáfica nos ofrece hasta la fecha, con personajes bien contruidos e interpretados por un elenco LGBT, vueltas de tuerca a los aspectos más problemáticos

de la novela original y subversión u omisión de clichés dañinos que habían plagado las ficciones lésbicas hasta aquel momento, su caracterización de la vampira protagonista y del entorno donde se desarrolla la trama en la primera temporada, que es la que adapta la novela de Le Fanu como tal, carece prácticamente de cualquier tipo de carácter fantasmal.

El equipo de producción, encabezado por Jordan Hall y Steph Ouaknine, decidió convertir el cuento gótico en una comedia *camp* de misterio adolescente al estilo de *Veronica Mars* (2004 - 19) o *Riverdale* (2017 - actualidad) desviándose de las tendencias estéticas y de género que habían definido las adaptaciones anteriores. Su novedosa apuesta les sirvió para poder convertir el admonitorio relato original en una historia de amor lésbica que tiene lugar en un entorno contemporáneo donde las relaciones sentimentales entre mujeres están completamente normalizadas. El éxito de su propuesta las llevó a lograr algo que, a nivel cultural-literario, no está lejos de ser una proeza: reivindicar *Carmilla* para el público LGBT. Pero, llegados a este punto, es inevitable preguntarse: ¿es preciso renunciar al aspecto fantasmagórico de la obra original de Le Fanu para crear una adaptación que no denueste la identidad lésbica?

5. **CARMILLA (2019) O CÓMO EMILY HARRIS HIZO JUSTICIA**

A primera vista podría parecer evidente que, si seguimos el razonamiento de Castle, renunciar a lo fantasmagórico es necesario para que lo lésbico se vuelva tangible, lo cual nos llevaría a considerar que es esto mismo lo que ha ido ocurriendo en la evolución que han experimentado las adaptaciones de *Carmilla* desde sus inicios. Por otra parte, llegados a este punto del análisis, ya no sólo nos interesa que la identidad lésbica se perciba en pantalla en un mismo todo carnal y espiritual o lo que es lo mismo, que se reivindique la identidad de Carmilla (y, por asociación, de Laura) como mujeres sáficas, sino que esto se haga de una forma crítica que enjuicie el matiz admonitorio original de la historia de Le Fanu: por brillante que la producción de Beaumont fuera a la hora de adaptar la obra manteniendo sus claves estéticas fundamentales, el mensaje sobre lo lésbico que transmitía al espectador todavía seguía en consonancia con el texto original del autor irlandés y, por tanto, no tenía nada de positivo. La serie web de 2014, por otro lado, renunciaba por completo a la imaginería de la obra original a favor de una representación LGBT excelente, pero para ello se valía de la reinterpretación de lo adaptado y no cuestionaba abiertamente sus nociones problemáticas.

Sin embargo, en 2019, se estrenó la adaptación de *Carmilla* más reciente hasta la fecha, la cual ofrecía una nueva visión de la historia de sus dos protagonistas desde una perspectiva crítica y que, además, hacía gala de una recepción brillante tanto de toda la tradición cinematográfica anterior como de la imaginería propia de la ficción gótica audiovisual. Emily Harris, su directora, nos plantea en el homónimo *film* un relato en el que Lara (Laura), la protagonista, vive en un mundo rural, aislado de la civilización y dominado por la superstición, donde la sexualidad y todo lo relativo al cuerpo es tabú. La relación que desarrolla con Carmilla, que llega a su vida por el mismo accidente azaroso que tiene lugar en la novela, es una amistad marcada por la

curiosidad y la experimentación que poco a poco evoluciona en una relación amorosa malinterpretada por los adultos cercanos como una suerte de vínculo vampírico, lo que desemboca en un acto de barbarie sin precedentes en el que Carmilla es asesinada.

La forma en que Harris le da una vuelta de tuerca al relato original para sugerir que la identidad lésbica nunca ha sido lo problemático, sino la percepción que de esta tienen aquellos ajenos a ella por sus propios prejuicios, es magistral y sólo por eso y la forma en que naturaliza todo lo relativo al sexo y lo sáfico, ya se podría considerar una de las adaptaciones más interesantes que se han hecho de la obra; pero, por si todo lo anterior no fuera lo suficientemente notable, el uso de la luz y recursos visuales de Harris muestra una clara familiaridad, no sólo con la imaginería de las adaptaciones predecesoras, sino también con la ambientación fantasmagórica del texto base. Una de las escenas más significativas en este sentido es la del primer encuentro entre Lara y Carmilla, en el que la segunda avanza hacia la vela que la primera está sujetando: Carmilla ha permanecido en silencio en todos los planos en los que ha aparecido antes de ese momento y no recupera el habla hasta que Lara la ilumina, como si precisase de una fuente de luz para poder manifestar su identidad.

La primera pregunta que la joven hace a su anfitriona es digna de atención: Carmilla cuestiona por qué la familia de Lara la retiene en su cuarto. *Keep*, el verbo que usa, se utiliza también para hablar de guardar cosas, dotando de un doble sentido a sus palabras que refuerzan la idea de que, antes de ser “alumbrada” por Lara, la joven no era más que una imagen inerte, al igual que teorizaba Jones sobre Carmilla en la novela original. El guion de Harris refuerza esta idea cuando, tras haber intercambiado unas pocas palabras, Carmilla es incapaz de decirle a Lara cuál es su nombre, urgiéndola finalmente a que ella le dé uno, como si la chica fuera la que la hubiera creado al otorgarle el resplandor de su llama: así, Harris comienza a explorar la dualidad que caracterizaba al personaje vampírico original en su producción, con una actualización del recurso de la linterna mágica que predispone al espectador a sospechar de la verdadera naturaleza de la recién llegada.

Sin embargo, aunque la directora se vale de la dualidad de Carmilla e introduce toda clase de eventos malinterpretables en la trama para alimentar a la par las sospechas de los personajes que rodean a las protagonistas y las del público, poco antes del final de la película se nos ofrece una escena en la que Lara le da una cruz a Carmilla que esta sostiene en su mano sin problema. La directora aquí confía en que la audiencia esté lo suficientemente familiarizada con las nociones occidentales sobre los vampiros como para entender que, por medio de ese pequeño gesto, la película está desacreditando toda clase de sospecha sobre que Carmilla sea un ente sobrenatural maligno; aunque signifique romper la ambigüedad, Harris demuestra con esto que uno de sus intereses fundamentales al volver a contar esta historia es aprovecharse de los recursos visuales que ya conocíamos para crear un ambiente similar al del relato original y dotar de un fingido carácter sobrenatural al personaje de Carmilla al mismo tiempo que desarrolla una historia de amor y descubrimiento entre dos chicas para, en el momento del clímax, hacernos ver que nuestros propios temores nos han hecho ver monstruos donde sólo

había sombras y desacreditar así todas las nociones tradicionales negativas que se han asociado a lo lésbico, tildándolo de diabólico, monstruoso o mórbido.

6. CONCLUSIONES

Como se ha expuesto anteriormente, existen numerosas evidencias de que el uso de la linterna mágica y los efectos visuales propios de los espectáculos de fantasmagoría que estuvieron vigentes en el mundo occidental desde el siglo XVIII hasta aproximadamente mediados del siglo XX tuvieron un impacto esencial en la forma en que Sheridan Le Fanu construyó la atmósfera de *Carmilla* y también en el modo en que éste caracterizó a la vampira sáfica protagonista y su sexualidad: algo que demuestra una conexión directa entre la noción de lo lésbico que plantea el autor irlandés con el argumento de Terry Castle en *The Apparitional Lesbian* sobre la conceptualización de las lesbianas de forma espectral en la literatura del siglo XIX.

La mayoría de adaptaciones cinematográficas de *Carmilla* que se rodaron durante el siglo XX recurrieron en mayor o menor medida a recursos visuales que perpetuaban o eran herederos de la linterna mágica para representar lo lésbico y a su protagonista, pero en 2014 surgió la que sería la versión audiovisual más exitosa hasta la fecha, una serie web que actualizaba la historia a la manera de una comedia de misterio adolescente donde la representación lésbica era eminentemente positiva, pero que sin embargo renunciaba casi por completo a la caracterización espectral de la deuteragonista y no incorporaba el uso de medios pre cinematográficos.

No obstante, en 2019, la directora Emily Harris rodó una adaptación cinematográfica brillante en la que recuperaba la caracterización sobrenatural de *Carmilla* y su sexualidad a través de recursos herederos de la fantasmagoría para contar una historia en la que la atracción entre dos mujeres se nos presenta como algo natural y donde se plantea que la asociación entre lo espectral y lo lésbico no es sino el fantasma de nuestros propios prejuicios que nos impide dotar a las mujeres sáficas de la entidad que merecen, probando así que las técnicas propias de los espectáculos de linterna mágica se pueden poner al servicio de una adaptación crítica y con buena representación.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, N. (1995): *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago.
- Beaumont, G. (10 de septiembre de 1989): *Carmilla* (Temporada 1, Episodio 2) En Duvall, S., *Nightmare Classics*; Showtime.
- “Carmilla | Season One (FULL SEASON) |” <https://www.youtube.com/watch?v=3uPd3g5wi1A> (Consultado en junio de 2023)
- Castle, T. (1993): *The Apparitional Lesbian*, New York, Columbia University Press.
- Dijkstra, B. (1988): *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York, Oxford University Press.

- Domenech, C. (2019): *Señoras que se empotraron hace mucho*, Ediciones B.
- Dreyer, C. T. (1932): *Vampyr*, Vereinigte Star-Film GmbH.
- “El hechizo de una lámpara. La linterna mágica” <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-del-cinema-col-leccio-tomas-mallol/ambito/l-encanteri-d-una-lampada-la-llanterna-magica> (Consultado en octubre de 2023)
- Elliott, K. (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press.
- Faderman, L. (1994): *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*, Viking.
- Gómez García, M. (1998): *Diccionario Akal del Teatro*, Ediciones Akal.
- Harris, E. (2019): *Carmilla*, Bird Flight Films, Fred Films, Hysteria Pictures.
- Jones, D. (2014): *Sexuality and the Gothic Magic Lantern: Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker*, London, Palgrave MacMillan.
- Le Fanu, J. S. (2013): *Carmilla: A Critical Edition* (K. Costello-Sullivan, Ed.), Syracuse University Press.
- Le Fanu, J. S. (2015): *Carmilla* (Jamieson Ridenhour, Ed.), Richmond, Valancourt Books.
- Mannoni, L. & Pesenti Campagnoni, D. (2009): *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Cinématèque française.
- Nead, L. (2007): *The Haunted Gallery: Painting, Photography, Film c. 1900*, New Haven and London, Yale University Press.
- “The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture” <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/terry-castle/the-apparitional-lesbian/> (Consultado en junio de 2023)
- Vadim, R. (1960): *Sangre y rosas*, Documento Film, Les Films E.G.E
- Zimmerman, B. (1990): *The Safe Sea of Women*, Beacon Press.