



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 229-252

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 17 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

El vampirismo como ruptura del ideal femenino visto en *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) y en su adaptación cinematográfica *La novia ensangrentada* (1972)

Vampirism as a Disrupter of the Feminine Ideal Seen in Sheridan Le Fanu's Carmilla (1872) and its Film Adaptation The Blood Spattered Bride (1972)



<https://doi.org/10.48162/rev.53.008>

Julietta Micaela Rios Maccari

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

julietar.maccari@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0001-5180-9163>

Resumen

El presente artículo propone un análisis comparativo de la novela inglesa de terror gótico *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu en 1872, y su adaptación filmica española *La novia ensangrentada* (1972), dirigida por Vicente Aranda. A partir de una búsqueda de antecedentes literarios e históricos se intenta reconstruir cómo Sheridan Le Fanu modeló la imagen de la vampira para la novela. Estos antecedentes son “Christabel” de Samuel T. Coleridge y las leyendas populares sobre la condesa Elizabeth Báthory. Además, se pretende estudiar qué componentes conformaban la mujer ideal en los respectivos tiempos de producción de las obras: la época victoriana en Inglaterra y la España de los 70. Una vez determinados estos componentes, se observa cómo se reflejan en las protagonistas: Laura en *Carmilla* y Susan en *La novia*. Luego, analiza cómo estos personajes femeninos se transforman por la influencia disruptiva del vampirismo y el lesbianismo que

les presenta *Carmilla*. Con respecto a la antagonista de estas dos historias, se observarán sus diferentes caracterizaciones: como un monstruo en la primera y como vengadora en su adaptación.

Palabras clave: vampirismo, lesbianismo, feminismo, terror gótico

Abstract

This article proposes a comparative analysis of the English novel of Gothic horror *Carmilla*, written by Sheridan Le Fanu in 1872, and its Spanish film adaptation *The Blood Spattered Bride* (1972), directed by Vicente Aranda. From a search for literary and historical background, try to rebuild how Fanu modeled the image of the vampire for the novel. These background are "Christabel" by Samuel T. Coleridge and popular legends about Countess Elizabeth Báthory. In addition, it is intended to study which components formed the ideal woman in the respective production times of the works: the Victorian era in England and the Spain of the 70s once these components have been determined, it is observed how they are reflected in the protagonists: Laura in *Carmilla* and Susan in *Bride*. Then, analyze how these female characters are transformed by the disruptive influence of vampirism and the lesbianism that *Carmilla* presents. With respect to the antagonist of these two stories, their different characterizations will be observed: as a monster in the first and as avenger in its adaptation.

Keywords: vampirism, lesbianism, feminism, gothic horror

Introducción

Cuando pensamos en literatura de vampiros, probablemente el primer nombre que surge en nuestra mente es el de *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Sin embargo, veinte años antes, en Inglaterra, Sheridan Le Fanu ya había publicado *Carmilla* (1872). Su breve novela gótica está protagonizada por mujeres que desafiaron los rígidos estándares sociales de la época victoriana. La obra sentó las bases de las historias de vampiros posteriores, como la ya mencionada *Drácula*. Cien años más tarde, en España, Vicente Aranda retomaría la historia de la vampiresa y la adaptaría a sus tiempos en *La novia ensangrentada* (1972). La película de horror expone las injusticias que sufren las mujeres en la sociedad y dentro del matrimonio.

Ambas obras fueron publicadas en dos sociedades distintas, con dos diferentes ideales de feminidad, ambos moldeados por el patriarcado. En el

siguiente artículo nos proponemos reconstruir esos ideales y analizar cómo las protagonistas interactúan con ellos. Además, observaremos cómo su ruptura refleja los terrores de sus épocas, encarnados en el personaje de Carmilla. Para mejorar nuestro entendimiento del monstruo indagaremos, de manera superficial, en sus antecedentes históricos y literarios. Así se podrá trazar una línea del tiempo que muestre la evolución del concepto de la vampira lésbica: desde su concepción hasta sus adaptaciones feministas posteriores.

***Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu.**

Análisis formal

Carmilla se publicó en Inglaterra por la revista *The Dark Blue* entre finales del 1871 y comienzos de 1872, en el apogeo de la época victoriana durante el romanticismo literario y el gótico tardío. Gracias a su extensa producción literaria, Sheridan Le Fanu es considerado “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”. (Codesido Linares, 2024, p. 204).

El autor desafía a la sociedad victoriana retratando la liberación sexual femenina y para ello elige el género epistolar. En la novela la protagonista Laura escribe cartas para su doctor y para sí misma a modo de memorias recordando los terroríficos hechos que vivió hace ocho años. Codesido Linares expresa que este género narrativo permite “acentuar el tono íntimo en esta propuesta confesional [...] juega en favor del homoerotismo que, probablemente, se resistiría en mayor medida de ser elaborado en otro planteamiento narrativo.” (2024, p. 205). Asimismo, el tono de la narración le permite al lector confiar en los hechos vividos en primera persona por la narradora: “ahora le voy a contar algo tan extraño que tendrá que poner toda su fe en mi veracidad. Pero la historia no solamente es verídica, sino que yo misma fui testigo ocular”. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 17).

El carácter de novela epistolar será retomado más adelante por Stoker para su novela *Drácula*. Al ser uno de los primeros relatos de vampiros escritos, podemos identificar tópicos y supersticiones dentro de una estructura

propuesta por Sheridan Le Fanu que permanecen como fórmula hasta la actualidad en la ficción vampírica. Eestessm Párraga (2014) reconoce los siguientes elementos de la fórmula:

[...] desde la estructura interna en cuanto a los cuadros en los que se divide la acción (ataque, muerte/resurrección, caza/destrucción) hasta [...] la seducción, larga y plagada de detalles, de la víctima por parte del vampiro, la confusión entre sueño y realidad y el fracasado intento de hallar una explicación racional para los sucesos sobrenaturales acaecidos que, finalmente, pueden solventarse gracias al reconocimiento de los métodos del folklore tradicional del cazavampiros para reconocer, vencer y matar al monstruo. (p. 88)

Esta estructura está vinculada y se construye en función de retratar los miedos de la sociedad en distintos momentos históricos, lo cual constituye un rasgo distintivo del género de terror. En este caso particular, dicha cualidad se manifiesta en los temas abordados por la obra, como la sexualidad reprimida o el lesbianismo, que analizaremos más adelante. Además, el autor recurre a elementos estéticos característicos del terror gótico: los hechos se desarrollan en un entorno desolado, a menudo iluminado por la luz de la luna y rodeado de antiguas construcciones góticas, con la intención de envolver al lector en una atmósfera inquietante.

Argumento de la obra

Los hechos transcurren en Estiria, un país desolado con muy pocos habitantes. Laura la protagonista narra cómo vive en un antiguo castillo o *schloss* de arquitectura gótica. Tras la muerte de su madre vive con su padre, su nana, su institutriz y unos pocos sirvientes. El paisaje alrededor del castillo cuenta con una vasta vegetación que impide la presencia de vecinos en las proximidades. La residencia más cercana a la suya es el lejano castillo del general Spielsdorf, quien vive con su sobrina Bertha.

He dicho que el lugar es muy apartado. [...] el bosque que rodea nuestro castillo se extiende quince millas a la derecha, y doce a la izquierda. A unas siete millas en esa misma dirección, o sea a la izquierda, queda el pueblo habitado más próximo. Y a una distancia de aproximadamente veinte millas en sentido contrario se halla el más cercano castillo de alguna

importancia histórica, el del viejo general Spielsdorf. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 12)

Además, de la existencia de un pueblo habitado, pero alejado del castillo, Laura describe una antigua aldea abandonada. Allí se encuentran las ruinas de otro castillo que en otra época perteneció a la familia Karnstein.

Porque existe, a no más de veinte millas hacia el occidente, [...] una aldea abandonada con su diminuta iglesia, ahora desentejada, en cuya nave se encuentran las vetustas y enmohecidas tumbas de la aristocrática familia Karnstein, de un linaje ya extinguido, antiguos dueños del desolado castillo que, erguido en medio del bosque, contempla las silenciosas ruinas del pueblo. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 13)

Debido al aislamiento, Laura espera con ansias la visita de Bertha, la pupila del general Spielsdorf. Desafortunadamente, sus planes son cancelados por la inesperada muerte de la invitada.

Al poco tiempo, una joven y su madre sufren un accidente de carruaje cerca del castillo de Laura. La madre confía a su hija bajo el cuidado de la familia de Laura durante tres meses. La joven se presenta como Carmilla, parece ser miembro de la nobleza, pero se niega a dar detalles sobre su familia, su apellido o su procedencia. La joven trae consigo costumbres extrañas como cerrar con llave su habitación al dormir, levantarse después del mediodía y no comer alimentos sólidos. A pesar de sus encierros nocturnos, a veces se la veía caminando sonámbula por el jardín del castillo. También sufre de una fatiga que según Laura “[...] no era acorde con su estado mental. Siempre conversaba animadamente, y era muy inteligente” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 37). La belleza y el encanto de Carmilla sopesan su rareza, de modo que se gana la confianza de todos en el castillo, especialmente la de Laura que ansiaba tener una nueva amiga.

Rápidamente esta amistad se tuerce cuando Carmilla confiesa sentir una atracción romántica hacia Laura. Este trato produce en la protagonista un conjunto de sentimientos opuestos:

Me sentí, como dijo, «atraída hacia ella». Pero había, al mismo tiempo, un elemento de repulsión. No obstante, en medio de esta ambigüedad de sensaciones, la atracción predominaba fuertemente. Ella captó mi interés, me conquistó. ¡Era tan bella y tan indescritiblemente encantadora! (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 31)

Sobre este tema Rebeca Escribano, alias La Insomne (10 de agosto de 2022), asegura que, si bien Laura se llena de confusión con estos tratos, no le impiden alejarse de Carmilla ni alerta a su padre sobre estos acontecimientos. Además, en ocasiones Laura también le responde con declaraciones de amor.

No es un dato menor que la llegada de Carmilla coincida con el fallecimiento de Bertha, quien, a su vez, resulta ser el paciente cero de una extraña “enfermedad mortal”. Esta afección comienza a propagarse entre las jóvenes del pueblo en un corto período de tiempo. La propia Laura empieza también a experimentar inquietantes pesadillas: en algunas ocasiones cree ver un enorme gato negro sobre su cama; en otras, el fantasma de Carmilla. Los sueños vienen acompañados por una sensación punzante, como el pinchazo de agujas bajo su cuello. A pesar del sufrimiento, Laura decide ocultar los síntomas a su padre.

A estos fenómenos se suma la entrega de un conjunto de retratos restaurados pertenecientes a la familia materna de Laura. Entre ellos, llama la atención uno en particular: un retrato fechado 170 años atrás, idéntico al de Carmilla y firmado con el nombre de Mircalla, condesa de Karnstein. A lo largo del relato, se irán acumulando pistas que permitirán a los personajes masculinos identificar a Carmilla como la misma Mircalla Karnstein, la vampira responsable de tantas muertes. Finalmente, el barón Vordenburg, un especialista en vampiros descubre la tumba de la vampiresa y se deshace de ella según el rito establecido, poniendo fin así a la maldición.

Al final del relato, Laura confiesa que, incluso ocho años después, la figura de la bella Carmilla sigue apareciéndose en sus recuerdos, tan ambigua como los sentimientos que despertaba en ella durante el tiempo que compartieron. “A veces aparece como la bella, lánguida, juguetona que conocí. Otras veces la veo como el brutal demonio de la capilla en ruinas” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 102).

Antecedentes

En la literatura se pueden encontrar relatos de mujeres vampiras anteriores a *Carmilla*. Algunos de estos son *Deja a los muertos en paz* (1823), del

alemán Ernst Raupach y *La muerta enamorada* (1836), del francés Théophile Gautier. Sheridan Le Fanu propone su propia vampira, pero decide darle un giro para diferenciarla de las historias tradicionales. Si anteriormente las vampiras eran monstruosas amantes que vuelven de la tumba para atormentar a los hombres, en *Carmilla* sus víctimas van a ser las jóvenes inocentes.

Siguiendo las modificaciones de la fórmula tradicional, podemos encontrar los posibles antecedentes que inspiraron al autor para construir su novela. En primer lugar, se encuentra el poema gótico “Christabel” publicado en 1816 por el inglés Samuel Taylor Coleridge. A pesar de que Coleridge nunca usó el término “vampiro” en su poema, Marabotto (2012) le atribuye la distinción de ser el primero en introducir dicho monstruo a la literatura inglesa. A su vez, reconoce que “Christabel” fue esencial para la creación de obras literarias góticas de escritores como Mary Shelley, John Polidori, Bram Stoker, el propio Sheridan Le Fanu, entre muchos otros.

El poema de Coleridge comparte varias similitudes con *Carmilla*, tanto en la ambientación como en los personajes, la temática y la figura de su villana. Al inicio, se presenta un castillo donde viven una doncella, Christabel, y su padre, el barón Sir Leonine. La madre ha fallecido previamente, como en el caso de Laura. Una noche, mientras deambula por el bosque, Christabel se encuentra con una mujer muy bella que le pide ayuda: “Mi padre es de noble linaje, / y mi nombre es Geraldine: / cinco guerreros me secuestraron ayer por la mañana, [...] Extiéndeme tu mano (concluyó así), / y ayuda a una desdichada doncella a huir” (Marabotto, 2012, p. 35). Christabel la conduce entonces a su castillo y la invita a pasar la noche. Ya en el dormitorio, ambas comparten la cama, momento en el cual Geraldine hechiza a Christabel y le inflige un daño que no se describe explícitamente. Al amanecer, la huésped se muestra rejuvenecida, lo cual sorprende a Christabel, quien, sin recordar lo sucedido, se encomienda a Cristo: “Se levantó muy rápidamente, y rápidamente arregló / su cuerpo de doncella, y habiendo pedido / que Él, quien en la cruz gimió, / pudiera lavar sus desconocidos pecados [...]” (Marabotto, 2012, p. 65).

Al presentar a Geraldine ante su padre, Christabel sufre una violenta visión: “¡la visión del miedo, del tacto y dolor!” (Marabotto, 2012, p. 71),

probablemente un eco del hechizo sufrido durante la noche. Sin embargo, no puede alertarlo, ya que la magia la mantiene en silencio.

Es posible establecer un paralelo entre Christabel y Geraldine con la relación de Laura y Carmilla: la joven inocente frente a una figura femenina seductora y corruptora. Más adelante se revela que Geraldine también posee la capacidad de transformarse; en este caso, en un ser reptiliano: “¡y los ojos de la doncella se encogieron, cada uno se encogió hasta convertirse en el ojo de una serpiente!” (Marabotto, 2012, p. 83). Marabotto (2012) sostiene que Coleridge evitó detallar la naturaleza monstruosa y sexual de Geraldine para proteger su poema de acusaciones de indecencia. Por ello, los críticos han debatido acerca de la verdadera identidad de este personaje: ¿una vampira, una hechicera, un hombre disfrazado? Marabotto también sugiere que podría tratarse de una lamia, dada su asociación con el reptil (p. 13).

Otro elemento importante en ambas obras es la función de los sueños. En *Carmilla* los sueños son síntoma de la enfermedad de la vampira, en “Christabel” actúan como visiones que predicen la maldad de Geraldine. Los sueños como visiones son sufridos por Christabel desde que es hechizada, pero también los padece Bracy el bardo, quien actúa como ayudante del barón. En la visión de Bracy se presenta una paloma blanca llamada Christabel y una serpiente verde que se enrosca alrededor de su cuello, manifestando el ataque de Geraldine.

Lamentablemente, el poema de Coleridge quedó inconcluso, pero sin duda constituyó una importante fuente de inspiración para *Carmilla*. Aunque las similitudes ya mencionadas resultan tanto evidentes como numerosas, un análisis dedicado exclusivamente al poema podría revelar muchas más. No obstante, en el marco de este trabajo, corresponde abordar una segunda fuente de inspiración histórica para *Carmilla*: la condesa húngara Elizabeth Báthory.

Nacida en 1560 en el seno de la Monarquía de los Habsburgo, Báthory perteneció a una de las dinastías más poderosas de la región. Existen numerosas fuentes históricas sobre su figura, aunque ninguna ofrece una versión definitiva de su vida, su juicio o su muerte. Algunos historiadores incluso sostienen que fue víctima de una conspiración política

(Bartosiewicz, 2018). Como resultado, su figura amalgama en partes iguales hechos documentados y supersticiones. A continuación, analizaremos los elementos presentes en las leyendas orales sobre la condesa que Sheridan Le Fanu probablemente tomó como inspiración para construir su historia.

En la tradición popular, la condesa es conocida como la Blood Princess, debido a la creencia de que asesinaba a mujeres vírgenes para obtener su sangre y así conservar su juventud. Bartosiewicz (2018) explica que esta leyenda se ha transmitido oralmente durante siglos, hasta convertirse en parte del folclore europeo. Se decía que el linaje de Báthory era incestuoso, lo que explicaría la gran cantidad de afecciones fisiológicas y psicológicas presentes en su familia.

En Carmilla, de manera equivalente, se revela que la vampira y su víctima comparten el mismo linaje, descubrimiento que se produce a partir del hallazgo de los retratos restaurados. Otra similitud radica en la creencia de que la condesa era capaz de transformarse en distintas criaturas para atacar a sus víctimas, rasgo que también se encuentra en la figura de Carmilla. Asimismo, se decía que la condesa húngara protegía a ancianas curanderas por sus habilidades, lo que contribuyó a reforzar la imagen de su vinculación con la brujería. Este tipo de mecenazgo, sumado al rechazo de la nobleza católica hacia su fe protestante, pudo haber alimentado la hostilidad que finalmente derivó en su condena. Esta enemistad religiosa podría ser el origen del rechazo de Carmilla hacia el catolicismo y su asociación con la hechicería. Como señala Fajardo (2019): “Countess Karnstein, to maintain her façade, purchases ‘oblong slips of vellum, with cabalistic ciphers and diagrams upon them’ as an ‘amulet against the oupire’” (p. 304).

Acusada de hechicería, asesinato en masa y alta traición, Báthory fue juzgada culpable sin siquiera ser interrogada, y fue encerrada en su castillo hasta su muerte en 1614. Fajardo (2019) compara este destino con el de Carmilla, ya que ambas son acorraladas por una sociedad patriarcal y eliminadas como forma de erradicar sus poderes sobrenaturales, los cuales representan una amenaza para el orden establecido (p. 303).

Características de la vampiresa y la mujer ideal de la época victoriana

El personaje de Carmilla posee atributos que para la época contradecían todo lo que una mujer de bien debía ser. MacIntyre y Tommaso (2023) explican que las mujeres victorianas eran tratadas de forma dual, según la clase social a la que pertenecían. El principal interés para las mujeres de clase alta “era encontrar a un marido del mismo nivel social y criar a sus futuros retoños. Por otro lado, aquellas pertenecientes a una clase social más baja trabajaban en fábricas, lavanderías y en el servicio doméstico de otras casas” (p. 87).

Bornay (1990), por su parte, plantea que, al acceder a la clase burguesa, las mujeres fueron relegadas de los papeles que ocuparon tradicionalmente en otras épocas. Durante la revolución industrial las mujeres de clase media alta pasaron a depender económicamente de sus maridos. En este contexto, fueron adquiriendo cada vez más tiempo libre, debido a que los productos que antes ellas se encargaban de producir, como ropa o alimentos, ahora podían comprarse. Bornay analiza cómo estas mujeres se convirtieron en un objeto más delicado que un niño o que una flor, siendo obligación moral del hombre protegerla.

Una apariencia de debilitamiento físico, de vigor disminuido, casi de constante desmayo representaba para muchos el colmo de la feminidad, e incluso era el reflejo de la suma espiritualidad, de una «santa disposición del alma». Más y más, la mitología de la época empezó a asociar una vigorosa salud y energía con «peligrosas actitudes masculinas» (1990, p. 67)

MacIntyre y Tommaso (2023) exponen otras exigencias impuestas a las mujeres de la época: debían reprimir su deseo sexual, ya que una libido desatada se consideraba un síntoma de enfermedad mental. Ser madre y esposa era lo socialmente aceptado; en consecuencia, “la sociedad británica daba el valor a la mujer como procreadora, protegiéndola de todo riesgo y relegándola a una vida inactiva” (p. 89). Los roles de género podían resumirse, según las autoras, en “hombres autosuficientes y mujeres totalmente dependientes” (MacIntyre y Tommaso, 2023, p. 88).

A primera vista, Carmilla se presenta como una joven hermosa y delicada. Su supuesta madre, al dejarla al cuidado de Laura y su padre, explica que “la niña tenía una salud precaria, que era nerviosa, pero no sufría de ninguna clase de epilepsia” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 27). La descripción física de Carmilla refuerza esta primera impresión:

Era más alta que el promedio de las mujeres, delgada, y de una maravillosa gracia en su porte. Aparte de que sus movimientos, que eran lánguidos – muy lánguidos–, no había nada en su figura que indicara invalidez. Su cutis era de un brillo muy rico, sus facciones pequeñas y bellamente formadas, sus ojos grandes, oscuros y lustrosos, sus cabellos, maravillosos. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 33)

Sus modales refinados y su aspecto distinguido sugieren que pertenece a una familia aristocrática con alto poder adquisitivo, lo que explica en parte la facilidad con la que las víctimas la acogen en sus hogares sin mayores cuestionamientos. Sin embargo, esta fachada se quiebra en momentos clave de la narración, especialmente durante las pasionales declaraciones de amor que Carmilla le dirige a Laura, y en sus misteriosas escapadas nocturnas. En esas escenas, adopta una actitud activa y dominante, más acorde con los roles tradicionalmente asignados a lo masculino. Esta contradicción entre rasgos considerados femeninos y comportamientos propios de lo masculino conduce a Laura a sospechar que Carmilla podría ser, en realidad, un hombre disfrazado. Tal vez esta hipótesis también sea un intento inconsciente de racionalizar su naciente atracción sexual por otra mujer, una posibilidad inaceptable en los términos de la moral victoriana:

En viejos libros de cuentos había leído sobre cosas de ese estilo. Qué tal si fuera un adolescente enamorado que se había metido en nuestra casa, disfrazado, para perseguir al objeto de su deseo con la ayuda de una vieja aventurera. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 36)

La Insomne propone que en la rebeldía de Carmilla existe una intención de desligarse de la separación tradicional entre lo femenino y masculino:

Carmilla vive completamente aparte de la esfera masculina, caminando bajo sus propias creencias de libertad femenina. Incluso su negativa de compartir con el resto el nombre de su familia o su “título ancestral” es

sólo un ejemplo de su resistencia a someterse a la autoridad masculina (10 de agosto de 2022).

Es posible que esta negativa también se deba a la necesidad de mantener su identidad en secreto, para no ser vinculada con las leyendas de vampirismo que los aldeanos propagan sobre su familia, los Karnstein. Así se genera un constante conflicto entre el expresar su verdadera naturaleza o mostrar solo lo que la sociedad espera de su feminidad para evitar las represalias.

Esta aversión entre Carmilla y la sociedad victoriana se extiende, según señala La Insmone (10 de agosto de 2022), a su antagonismo contra la iglesia. Esto se evidencia en el siguiente diálogo:

—Estamos en las manos de Dios —dijo mi padre—. Nada puede ocurrir sin su consentimiento, y todo terminará bien para aquellos que lo amen. Él es nuestro fiel Creador. [...]

—¡Creador! ¡Naturaleza! [...] Esta enfermedad que está invadiendo el país es natural. La Naturaleza. Todo procede de la Naturaleza, ¿no es así? Todas las cosas que hay en el cielo y sobre la tierra, y bajo la tierra, ¿no actúan y viven como la Naturaleza ha ordenado? Yo creo que sí. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 42)

La vampira se considera una fuerza de la naturaleza, incluso tiene la capacidad de transformarse en un gato negro y moverse como el viento. La transformación animal persiste en *Drácula*, aunque reservada solo a vampiros masculinos.

Para finalizar con el análisis de *Carmilla*, me gustaría enumerar las características de los vampiros que establece Sheridan Le Fanu a través de ella. No solo contradice la imagen tradicional que se poseía de una mujer, sino que además desmiente lo que popularmente se creía de los vampiros. Laura usa el relato de su experiencia para rectificar estas ideas erróneas, corroborando sus descubrimientos con una autoridad en el asunto, el barón Vordenburg.

En primer lugar, desmiente la idea de que los vampiros portan una palidez mortal. En la novela lucen como personas saludables al presentarse a los demás e incluso dentro de su tumba:

A pesar del siglo y medio que había transcurrido desde sus funerales, sus facciones llevaban la calidez de un ser vivo. Tenía los ojos abiertos y ningún hedor de cadáver emanaba del ataúd. [...] se apreciaba en la mujer una leve respiración y la acción correspondiente de su corazón. Sus miembros eran perfectamente flexibles, la carne elástica, y el cuerpo dentro del ataúd de plomo estaba inmerso en un baño de sangre de siete pulgadas de profundidad. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 97)

Carmilla descansa en su tumba sumergida en sangre; esto podría ser el motivo por el cual conserva su juventud y belleza a través de los años. Cabe recordar que una posible inspiración del autor fueron las leyendas sobre la condesa Elizabeth Báthory, de quien se decía que se bañaba en sangre con el mismo propósito.

En segundo lugar, los vampiros reales pueden salir de sus tumbas durante el día sin dejar huella. Este misterio podría explicarse por la capacidad de Carmilla de transformarse en gato o en espectro, habilidad que se manifiesta cuando atormenta a Laura en sus pesadillas y que permite también su fuga nocturna de habitaciones cerradas con llave. Además, en ocasiones, los vampiros experimentan una especie de pasión u obsesión amorosa hacia ciertas personas, como le sucede a Carmilla con Laura: “El vampiro no descansa hasta satisfacer su pasión y drenar toda la vida de su víctima tan ansiosamente deseada.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 100).

En el caso particular de Carmilla (o Mircalla), debe presentarse siempre con variaciones del mismo nombre. Puede alterar el orden de las letras para ocultar su identidad, pero no omitir ninguna. Laura y el barón también destacan su fuerza antinatural: “[...] su poder no se limita únicamente a su fuerza, sino que deja entumecido el miembro que agarra, del cual la persona sólo se recupera lentamente, o tal vez nunca.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 102).

Otra peculiaridad no verificada por Laura es que Carmilla parece no ser vulnerable a los rayos del sol, como sucede en las actuales historias de vampiros. Aunque sí tiene la costumbre de no salir en las primeras horas del día y es más activa durante la noche, cuando ataca a sus víctimas.

En cuanto a la eliminación de estas criaturas, una vez descubierta la naturaleza de Carmilla, los hombres se reúnen para realizar contra ella todas las prácticas tradicionales conocidas por el barón:

[...] en cumplimiento de las antiguas prácticas, levantaron el cuerpo y clavaron en su corazón una estaca con punta de lanza. Ante eso la vampiresa emitió un penetrante alarido como de una persona en su última agonía. Luego le cortaron la cabeza, y un tremendo chorro de sangre brotó de la garganta cercenada. Prendieron fuego a una pila de leña preparada para el evento, y en la hoguera quemaron el cuerpo y la cabeza hasta que no quedaban sino las cenizas, cenizas que fueron tiradas al río y llevadas por la corriente. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 98)

A pesar de todo, tras la muerte de Carmilla, ciertos indicios parecen indicar que la plaga de rebeldía femenina y negación a las autoridades masculinas que ella representaban estaban lejos de curarse por completo.

Laura, la corrupción de la mujer ideal

La protagonista de la historia, en oposición a Carmilla, ejemplifica el ideal romántico femenino de su época. Según Orozco Arias (s.f.), Laura es la representación de la joven encerrada en una torre. En este caso el encierro consiste en el bosque que la rodea y aísla. En vez de ser rescatada por un caballero llega Carmilla, de inigualable belleza femenina, pero con una actitud fuerte y decidida como la de un varón.

Laura es tan pura de espíritu que, durante la caza de Carmilla, es utilizada como carnada para atraerla. La caza es ejecutada por un grupo de varones conformado por su padre, el general Spielsdorf, el barón Vordenburg, un sacerdote y un leñador. De esta manera, Sheridan Le Fanu sugiere que “las relaciones lésbicas deben ser objeto de exterminio por parte del patriarca familiar.” (Codesido Linares, 2024, p. 210). El patriarca en este caso trabaja en colaboración con otras instituciones tradicionalmente masculinas: la iglesia, el ejército y la academia.

La colaboración de las distintas esferas se justifica porque la amenaza va más allá de la pureza y la vida de Laura. Los vampiros, como portadores de la muerte y la putrefacción, representan las enfermedades y plagas que afectan a la población y provocan innumerables muertes. Pero el rol de Carmilla en esta historia no se limita a ser solo un monstruo, sino que se extiende a su papel como amante. Las dos dimensiones de Carmilla, la patológica y la lésbica, se entrecruzan cuando consideramos que, durante

la Época Victoriana el lesbianismo y el deseo sexual desatado eran considerados enfermedades mentales.

En este caso, el lesbianismo es la peligrosa enfermedad de rebeldía que contraen las mujeres jóvenes y puras como Laura y debe ser exterminado por hombres valientes. La amenaza de la vampira lesbiana es tan grande que su persecución y exterminio a manos de los hombres está apoyada por la ley: “Mañana –le oí decir–, vendrá un hombre nombrado oficialmente para llevar a cabo una exhumación de acuerdo con la ley.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p.96).

El barón Vordenburg explica cómo es que surge y se propaga la maldición o enfermedad del vampiro.

Una persona, más o menos mala, se suicida. Un suicida, bajo ciertas condiciones, se convierte en vampiro. El espectro visita a ciertas personas mientras duermen. Ellas se mueren, y casi invariablemente, dentro de sus tumbas, se convierten en vampiros. Tal fue el caso de la bella Mircalla, perseguida por aquellos demonios. (Sheridan Le Fanu, 2014, p.101)

Carmilla le expresa a Laura cómo seguirán juntas aún después de su muerte y una vez en ese estado ambas se expresarán con la misma pasión y violencia: “Y tú morirás, dulcemente morirás, en la mía. No tengo remedio. Como yo me acerco a ti, tú, a tu turno, atraerás a otros y conocerás el éxtasis de esa crueldad, que aun así es el amor.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p.34).

Además del vampirismo como condición fisiológica, existe un factor psicológico en su contagio. Ya mencionamos que los sueños funcionan como síntoma de la enfermedad de Carmilla. La Insomne (10 de agosto de 2022) teoriza que las mujeres buenas atacadas por la vampira aún pueden resucitar, cambiadas en un ente de peligrosa rebeldía femenina, para continuar con el contagio. Laura podría revivir después de la muerte, ya que las huellas de Carmilla como amante, o como demonio, aún persisten en su cuerpo y mente: “Y con alguna frecuencia me he despertado súbitamente de mi ensueño al sentir el paso ligero de Carmilla entrando por el salón de estar.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p.102). Es de suponer que estos “síntomas” son sufridos no solo por Laura, sino por el resto de las presas/amantes de Carmilla, tanto las vivas, como las que esperan para levantarse otra vez.

***La novia ensangrentada* de Vicente Aranda (1972), su contexto histórico**

La novela de Sheridan Le Fanu ha sido llevada al cine múltiples veces alrededor del mundo. En algunas ocasiones la sexualidad lésbica no se presenta de manera explícita, como sucede en *Vampyr* (1932) del director danés Carl Dreyer; o en *Et mourir de plaisir* (1960) del director francés Goger Vadim. Producciones más fieles a la novela original pueden ser *La cripta e l'incubo* (1963), película italiana dirigida por Camillo Mastrocinque; o la británica *The Vampire Lovers* de 1970 dirigida por Roy Ward Baker. *The Carmilla Movie* (2017) de Spencer Maybee es una película canadiense que traslada la historia a los tiempos modernos para un público más actual. Estos son solo algunos ejemplos; en otros casos podemos encontrar a Carmilla como un personaje secundario o como villana. Así sucede en *Vampire Hunter D: Bloodlust* (2000) película de animé japonesa o en *Lesbian Vampire Killers* (2009). Su legado ha sido tan amplio que ha alcanzado incluso formatos actuales, como la saga de videojuegos *Castlevania*, donde Carmilla es un personaje recurrente y uno de los enemigos a vencer.

Entre esta variedad de adaptaciones, nos centraremos en *La novia ensangrentada* (1972), del director español Vicente Aranda. El contexto histórico de su estreno coincide con los últimos años del régimen franquista y con el surgimiento en España de la segunda ola del feminismo. Durante la dictadura franquista, los derechos de las mujeres en materia de independencia económica, legal y sexual sufrieron un fuerte retroceso. Se impuso una imagen idealizada de la mujer, que debía ser ante todo “madre de la patria”:

Aunque en la dialéctica franquista la cabeza de familia sea el hombre, es la mujer -amante esposa y madre- la que tiene la responsabilidad teórica y real de llevar el hogar, de cuidar la familia y en la que se pone el foco de la moralidad. (Navarro Martín, 2024, p. 158)

Contraer matrimonio para la mujer significó ceder su autonomía económica y legal al marido. Grupo España (2011) expone que la legislación laboral en el franquismo impuso restricciones para desalentar a las trabajadoras. Algunas medidas fueron la obligación de un permiso marital para obtener o continuar con su trabajo; entregar una dote que premiaba a las mujeres

casadas para abandonar las fábricas; y retirar el plus familiar al marido cuya mujer permaneciera en su puesto de trabajo tras el matrimonio. La incapacidad de actuar de forma independiente se explayó a las tareas cotidianas. Las mujeres casadas debían obtener el permiso de sus maridos para abrir una cuenta bancaria, solicitar un pasaporte o validar cualquier tipo de contrato.

En numerosas ocasiones, las mujeres, recluidas en sus hogares e incapaces de valerse económicamente por sí mismas, sufrieron distintas formas de violencia por parte de sus maridos. Navarro Martín (2024) recopila entrevistas con experiencias matrimoniales de mujeres en esta época: “Algunas hablan con resignación de sus matrimonios, mientras otras mencionan la ‘suerte’ que tuvieron con sus maridos, si luego tuvieron una buena relación, o resaltan que ellos ‘les ayudaban mucho’.” (p. 159).

Codesido Linares (2024) sostiene que el género gótico suele resurgir con fuerza en momentos de crisis cultural. Esta afirmación permite pensar que Vicente Aranda recupera la figura de la vampiresa transgresora con una nueva intención: representar el deseo de liberación de las mujeres atrapadas en matrimonios opresivos.

Argumento y alteraciones de la historia original

La violencia de género dentro del matrimonio en *La novia ensangrentada* (1972) se manifiesta de forma explícita en las experiencias de la protagonista. Susan, una joven recién casada, se encuentra viajando con su marido (quien nunca es nombrado y figura en los créditos simplemente como “el marido”) y aún lleva puesto su vestido de novia. Durante una parada en un hotel, observa a una mujer que la vigila desde un automóvil, pero decide no comentárselo a su esposo. Mientras permanece sola en la habitación, imagina que un hombre la ataca y abusa de ella. Atemorizada, le pide al marido abandonar el lugar. La pareja se traslada entonces a una antigua mansión perteneciente a la familia de él, donde comenzarán su vida de casados.

En la casa los reciben una pareja de sirvientes junto a su hija Carol, una niña de doce años. La criada le comenta a Susan que tenga cuidado de no rasgar su vestido, ya que es de mala suerte. Irónicamente, unos minutos más tarde

en la habitación, su marido destroza el vestido para desnudarla y consumir el matrimonio. Hasta este momento Susan era virgen. En los días siguientes la pareja tendrá reiterados encuentros sexuales forzados por él. En una escena, Susan escondiéndose de su marido se encierra con llave en una jaula de palomas mensajeras, le ata la llave a una paloma blanca y la libera. Sin embargo, el marido entra de todas maneras forzando la cerradura y ella, resignada, se entrega a él.

La violencia sexual es evidente, la película evita cualquier interpretación romántica o positiva de estos actos. El hecho de que Susan se deshaga de la llave da a entender que no quiere ni disfruta los encuentros con su marido, probablemente ya no lo ama, si es que alguna vez lo hizo. La paloma blanca que suelta con la llave refleja su necesidad de liberarse de ese matrimonio. La violencia del marido no se limita al plano sexual; durante un paseo, por ejemplo, la “ayuda” a subir una roca tirándola del cabello y luego la deja caer.

En reiteradas ocasiones, Susan observa en el bosque que rodea la mansión a una mujer deambulando con un velo blanco que nadie más parece ver. Para recordarla, decide dibujarla en su tiempo libre. Un día paseando por el castillo Susan nota que solo están colgados los retratos masculinos de la familia del marido y le informan que los de las mujeres están guardados en el sótano. La niña Carol la acompaña a buscarlos y encuentran un gran cuadro sin rostro con el nombre de Mircalla Karnstein. La figura porta un puñal blanco en una mano y, en la otra, lleva anillos con las gemas orientadas hacia la palma, un detalle que más adelante cobrará importancia simbólica.

Para saciar su curiosidad, el esposo la lleva a conocer unas ruinas cercanas a la mansión donde está la tumba de Mircalla. Allí revela que fue la mujer de un antepasado suyo, pero que ella lo mató en la primera noche de bodas. Más tarde Carol le cuenta a Susan que el abuelo del marido fue quien mandó a guardar todos los retratos de las mujeres al sótano, debido a que descubrió que su esposa lo quería matar y le ponía veneno en la comida. Luego de ser descubierta la esposa escapó a París.

Una noche Susan se niega a dormir con el marido y es visitada en sus sueños por la mujer de velo blanco. Ella le entrega un puñal diciendo “es tuyo

ahora” (Aranda, 1972), seguidamente le muerde el cuello. La joven despierta asustada y gritando, su criada y el marido piensan que solo fue una pesadilla, pero Susan encuentra el puñal limpio sobre la cama. En otro sueño Susan asesina a su marido con el mismo puñal, ayudada por la mujer del velo. A pesar de los esfuerzos de la pareja por esconder el arma, por fuerzas invisibles el objeto siempre termina saliendo a la luz.

Similar a la obra original, el marido intenta explicar las visiones de Susan a través de una condición médica. En un intento por racionalizar lo que ocurre, el marido atribuye las visiones de Susan a una condición médica: el “complejo de Judith”, un supuesto trastorno que provocaría tendencias agresivas en mujeres tras perder la virginidad. Susan, al igual que Laura, experimenta sentimientos conflictuados sobre el amor, el sexo y el matrimonio. Aparece aquí el personaje del médico, que al igual que el marido no tiene nombre. Él afirma que Susan no parece sufrir síntomas de ninguna enfermedad conocida.

Más adelante, el esposo esconde de nuevo el puñal en una playa y allí encuentra una mujer desnuda enterrada en la arena. Decide rescatarla y llevarla a la mansión. La mujer se presenta como Carmilla y dice no recordar su apellido ni su procedencia. Mientras la misteriosa mujer se hospeda en la mansión, Susan descubre que usa anillos iguales al retrato del sótano. Al comparar el rostro de Carmilla con los dibujos que hizo de la mujer del velo, Susan sospecha que son la misma. Aquella mujer que apareció en sus sueños y que ahora ha venido a matar a su marido. El marido ignora sus advertencias y Susan le confiesa que lo odia desde el primer día de casados “Yo no te amo, yo te odio. Te odio a pesar mío desde el momento en que tocaste mi cuerpo por primera vez. Por eso tengo miedo” (Aranda, 1972). La creciente distancia con su marido lleva a Susan a encontrar consuelo en Carmilla, con quien forma una estrecha amistad.

Un día Carmilla desaparece, desatando comportamientos extraños en Susan, como sonambulismo, brotes psicóticos o conductas autolesivas con el puñal. Por recomendación del médico, llama a un psiquiatra y le comenta sus sospechas de que su mujer ha sido víctima de una vampira, fundamentadas en el parecido de Carmilla a aquel cuadro del sótano. Sus dudas se confirman cuando un cazador sin nombre le cuenta al marido que durante una noche en el bosque vio a Carmilla mordiendo a Susan en el

cuello. Además, le comenta que “aullaban como animales en celo”. Esta asociación entre la vampira, la naturaleza y lo animal remite a la figura de Carmilla en la novela original.

Es entonces cuando el marido decide encargarle al cazador la misión de seguir a Susan durante sus noches de sonambulismo, sospechando que de esta forma podrían dar con el paradero de Carmilla. Susan camina en la noche hasta llegar al bosque donde se reúne con Carmilla. Juntas van a la tumba de Mircalla. Allí, con el cazador como testigo, las mujeres hacen un ritual para poder seguir unidas después de la muerte.

De esta forma el marido confirma sus sospechas y decide visitar la tumba de Mircalla. Allí encuentra a Carmilla descansando en su ataúd y al revisar sus dientes halla los típicos colmillos del vampiro. La noche siguiente Susan toma el puñal blanco y sin provocación apuñala a su psiquiatra. La misma Carmilla aparece entonces para ayudarla con su crimen. Posteriormente se tornan contra el marido quien logra escapar. Inmediatamente después, en el bosque ambas encuentran y asesinan al cazador.

Al otro día, bajo la seguridad del sol, el marido visita la tumba de Carmilla con la intención de asesinarla. Allí la encuentra durmiendo con Susan, quien ya completó su transformación en vampira. Están desnudas en el mismo ataúd. Les dispara a ambas y consumada la violencia, aparece la pequeña Carol, portando los característicos anillos de Carmilla/Mircalla. Tras mostrar una herida de colmillos en el cuello, la niña le advierte que ambas volverán a alzarse, porque ahora ninguna de las tres puede morir. Sin dudarlo el marido le dispara a la niña, para luego tomar el infame puñal y clavarlo en el pecho de Carmilla. Antes de finalizar la película se presenta un titular de diario informando que un hombre mató y les sacó el corazón a tres mujeres.

Susan y Laura, víctimas distintas

Los personajes sufren modificaciones con respecto a la historia original. La más notable es la de Susan. La protagonista difiere con su análogo de la novela en la medida que cumple un rol más activo. Para empezar, Susan posee un medio propio de expresión artística y personal, el dibujo. A lo largo de la historia a modo de pasatiempo retrata a los que la rodean: su marido, a Carol y a Carmilla. Gracias a este talento Susan identifica a Carmilla como

vampira rápidamente al compararla con los retratos que hizo de la mujer de sus sueños. Por otro lado, a su equivalente literario, no le conocemos ni el más nimio pasatiempo. Son su padre y los demás hombres quienes resuelven el caso, mientras mantienen a Laura desinformada contra su voluntad.

El conflicto con los hombres es un elemento compartido por ambas mujeres. Susan sufre los maltratos físicos y sexuales de su marido, pero lejos de someterse él, emite fuerte y claro su descontento y hasta llega a resistirse. Laura, por su parte, enfrenta las imposiciones sociales masculinas con resignación.

El primer paso en la revelación de la identidad de Carmilla (la aparición de los cuadros restaurados) le llega a Laura por azar. En cambio, es Susan quien descubre los retratos. Al enterarse de que solo los cuadros de las mujeres han sido ocultados, reclama que sean traídos a la luz, exigiendo “su reivindicación, por muertas que estén” (Aranda, 1972).

Las transformaciones vampíricas de ambas jóvenes también difieren. Laura nunca culmina su cambio monstruoso, mientras que Susan es asesinada debido a este. Esta transformación es un punto crucial en la narrativa de *La novia* y va acompañada de cambios de comportamiento y de aspecto. Al comienzo viste colores pasteles y blancos, prendas manga larga con cuellos altos y recoge su cabello. Luego sus ropas comienzan a ser de colores vibrantes con escotes provocadores e incluye accesorios como collares y los característicos anillos con gemas asociados a las vampiras. Su comportamiento se torna violento y hasta intenta asesinar a su marido abusador. Puede darse una lectura de esta transformación como un proceso de empoderamiento.

De esta forma, Carmilla se vuelve para Susan una influencia libertadora. Es la oportunidad de deshacerse de su marido y huir juntas donde no deben seguir ningún mandato social. Para tal fin decide dejar de ser la esposa ejemplar y gracias a su disposición proactiva puede efectuar su escape. “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” (Codesido Linares, 2024, p. 213).

La promesa de las esposas vampiro

En el filme, los personajes repiten relatos populares que parecen indicar que Carmilla ha vivido entre la mansión y el pueblo durante generaciones. En primer lugar, la leyenda de la novia Mircalla Karnstein, a quien encontraron muerta y cubierta de sangre luego de haber asesinado a su marido en la noche de bodas. Se dice que esperaron dos años para enterrarla y aún conservaba su belleza intacta y calor en el cuerpo. Luego conocemos la historia del abuelo del marido de Susan, quien descubre que su esposa lo quería envenenar. En un cofre el marido encuentra el rostro perdido de la pintura de Mircalla junto con un frasco de veneno. Suponemos entonces que la mujer de la leyenda más antigua y la del abuelo son la misma, que ahora vuelve a presentarse ante Susan.

Los acontecimientos demuestran que la violencia en el matrimonio de Susan y su marido son la última instancia de un ciclo. Carmilla aparece como una constante vengativa contra los hombres que participan en él. “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»” (Codesido Linares, 2024, p. 212). La inmortalidad de Carmilla y sus constantes atentados contra maridos expresa la continuidad de una necesidad femenina de escapar por cualquier medio de la violencia de género. A pesar de los intentos del marido por matarlas, con la transformación final de la pequeña Carol y la promesa del retorno de ambas “novias ensangrentadas” el ciclo parece incapaz de romperse por la fuerza de las armas.

A diferencia de *Carmilla*, el marido carece del conocimiento y experiencia del barón Vordenburg, y falla en eliminar correctamente a las vampiras. El acto de arrancarle el corazón a las tres mujeres no resulta de un ritual o saber antiguo, sino de un impulso violento. Quizás pensando que sin corazón ellas no podrán amarse después de la muerte. Sin embargo, es en vano pensar que así puede acabarse con un patrón que empezó de la misma forma: con la violencia desmedida de los hombres hacia las mujeres.

Conclusiones

El terror gótico es un género que permite visibilizar aquello que ha aterrorizado a distintas sociedades a lo largo de la historia. Como menciona Codesido Linares, vuelve a surgir en momentos de mayor crisis cultural. En la novela inglesa *Carmilla* (1872) la intención de Sheridan Le Fanu es aterrar a sus lectores proponiéndoles una situación en la que sus valores sociales sobre la feminidad se pongan de cabeza. Para ello crea el desafiante personaje de Carmilla, la vampira que entre las sombras se opone a las normas, mientras “corrompe” a las jóvenes apropiadas y educadas. El personaje de Carmilla es un monstruo que contagia rebeldía y lesbianismo. Era una amenaza que los hombres victorianos debían eliminar para proteger la vida y la decencia de sus hijas.

La breve novela se convirtió en un modelo a seguir para todo escritor de terror. Estos escritores toman cualidades del monstruo extraídas de la obra. Aunque figuras como Geraldine o la condesa Elizabeth Báthory la preceden, fue Carmilla la que consolidó la imagen del vampiro femenino en el imaginario popular, una imagen que Drácula masificaría más tarde. Las instrucciones sobre cómo matar a un vampiro, la carga erótica de sus ataques y su capacidad de influir en los sueños de las víctimas son elementos fundacionales de la literatura vampírica. La diferencia esencial radica en la perspectiva femenina y lésbica que Carmilla hereda de sus antecesoras.

Cien años después de su publicación, en España, Vicente Aranda adapta esta historia a su actualidad en *La novia ensangrentada* (1972). En este caso el género gótico vuelve y se transforma para abarcar nuevos tipos de miedos, propagados entre denuncias de un incipiente feminismo y el final del franquismo. Entre ellos están el miedo de los hombres a sus mujeres vengativas y el miedo de las mujeres a sus maridos despiadados. En este contexto, Carmilla vuelve en representación de las mujeres que sufren y han sufrido durante generaciones e intentan romper este patrón.

La recepción de *La novia* indica que, a pesar de su monstruosidad, o quizás gracias a ella, Carmilla ha pasado a representar una idea positiva. Esta interpretación se vuelve cada vez más popular, aunque no haya sido estrictamente la pensada por Sheridan Le Fanu. En un mundo con creciente

preocupación por la violencia contra las mujeres, la promesa final de Carol implica dos verdades relevantes: en primer lugar, la naturaleza de la mujer vampira y rompedora de estándares es contagiosa; en segundo, las huellas que deja en otras mujeres no pueden limpiarse con el fuego de los hombres.

Referencias

- Aranda, V. (director). (1972). *La novia ensangrentada* [Película]. Morgana film.
- Bartosiewicz, A. (2018). Elisabeth Báthory—a true story. En *Przegląd Nauk Historycznych* (pp. 103-122). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=747804>
- Codesido Linares, V. (2024). 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). *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (6), 203–222. <https://doi.org/10.24310/tlc.6.2024.18228>
- Eestessm Párraga, G. (2014). La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 32, 83-93. https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47140
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Cátedra. <https://archive.org/details/las-hijas-de-lilith-erika-bornay/page/n7/mode/2up>
- España, G. (2011). *Historia del feminismo en España*. [Trabajo del Master de Empoderamiento y Liderazgo en los Proyectos de Desarrollo, Fundación Mujeres] <http://www.nawey.net/wp-content/uploads/downloads/2012/05/Historia-del-feminismo-en-España.pdf>
- Fajardo, T. (2019). The Bloodlust of Elizabeth Báthory: From the Brothers Grimm to American Horror Story. En F. T. Barbini (Ed.), *A Shadow Within: Evil in Fantasy and Science Fiction* (pp. 296-314). Academia Lunare. <https://repository.falmouth.ac.uk/3258/1/Evil%20Proof%203-4.pdf>
- La Insomne. (10 de agosto de 2022). Lesbianismo, feminismo y vampirismo en *Carmilla*, la obra de Sheridan Le Fanu. *Momoko*. <https://momoko.es/miscelaneo/lesbianismo-feminismo-y-vampirismo-en-carmilla-la-obra-de-sheridan-le-fanu>
- MacIntyre, C., Tommaso, L. (2023). Almas encerradas, cuerpos al desnudo: sexualidad, erotismo y feminidad en la edad victoriana. *Escritos*, 31(67), 76-95. <http://doi.org/10.18566/escr.v31n67.a05>
- Marabotto, E. A. S. (2012). *Christabel: un poema gótico de S.T. Coleridge* [Disertación doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Traducción_comentada_de_\"Christabel\"_un_poema_gótico_de_S.T._Coleridge.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Traducción_comentada_de_\)
- Navarro Martín, L. (2024). La casa soñada: el ideal doméstico y femenino en la España de los años sesenta y setenta. *Res Mobilis*, 13(18), 155–174. <https://doi.org/10.17811/rm.13.18.2023.155-174>
- Orozco Arias, A. (s.f.). *Carmilla: mujer fatal y vampiresa*. *Letras Hispánicas UDG*. https://www.academia.edu/7136355/CARMILLA_MUJER_FATAL_Y_VAMPIRESA
- Sheridan Le Fanu, J. (2014). *Carmilla*. ELIBROS EDITORIAL. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/103.%20Carmilla.pdf