

**AMBIGÜEDAD Y DUALIDAD EN CARMILLA
DE J. S. LE FANU**

Ana María Hernández

En su introducción a *Best Ghost Stories of J.S. Le Fanu*, E. F. Bleiler, que reunió y publicó durante los años sesenta los cuentos de fantasmas y las novelas góticas victorianas para Dover Publications en Nueva York, opinaba que Le Fanu parecía ser el único de los escritores del género gótico en rechazar el tópico del castillo encantado con toda su panoplia de pisos chirriantes, chispas inexplicables y gemidos lastimeros, y concluía que “to him alone it occurred that the personality of the beholder could be just as important and perhaps just as supernatural as the manifestation itself” (1964:vii). Los estudios posteriores de Twitchell, Day, Jackson y Geary, entre otros, reiteran que Le Fanu fue uno de los primeros herederos de la tradición gótica en rescatar a los fantasmas y a los vampiros del ámbito de los *penny dreadfuls* en que habían quedado secuestrados, e instalarlos en la naciente tradición de lo fantástico moderno que ya se había perfilado en los cuentos de Hoffmann y Poe (Twitchell 1981:47).

Publicada en 1872 como parte de la colección *In a Glass Darkly*, *Carmilla* se considera la primera obra de vampiros de calidad literaria, aunque fue precedida por *La morte amoureuse* de Théophile Gautier (1836) y *Oupir* de Alexey Tolstoy (1841). Sin embargo, a pesar de las múltiples versiones fílmicas de la misma, y al subgénero de la vampira lésbica a que dio inicios a partir de 1970, la obra jamás gozó de la popularidad de *Dracula*, escrita por el coterráneo de Le Fanu, Bram Stoker, que ha pasado a convertirse en sinónimo del género. En efecto, *Carmilla* a menudo ha ofuscado y confundido a los críticos, sin mencionar al público: la descripción atípica de la vampira, el

énfasis en la relación amorosa de la misma con su víctima, la dudosa ubicación de la obra dentro de las tradiciones literarias de su época, y su trasfondo filosófico a la Swedenborg la distinguen de la superficialidad del gótico tardío y otros géneros de su época tales como los *penny dreadfuls* y los *sensations*. Del mismo modo, si comparamos *Carmilla* con las obras de vampiros que la precedieron y la siguieron, podríamos sostener que las mismas características que la distinguen de obras como *Dracula*, la acercan a la incipiente tradición del doble.¹

Ballesteros (1998:19-29) señala que el tema del vampiro y el doble aparecen conjuntamente en la literatura inglesa hacia 1840 y se desarrollan paralelamente, a veces cruzándose. Basándose en Ziolkowski (1977:209), Ballesteros afirma que hasta 1835, la amenaza sobrenatural provenía de afuera; de ahí en adelante proviene de adentro: “el doble del retrato o del espejo no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad” (Ballesteros 1998:31). Según el mismo, Jackson atribuye este cambio de enfoque a una reacción ante la mecanización del espíritu humano como resultado del desarrollo del capitalismo y su consecuente alienación y anonimato, y al deseo de una otredad que no estuviera sujeta al materialismo y al afán homogeneizante de la sociedad burguesa, concluyendo que la literatura fantástica en sí se convierte en el doble del canon realista, al que complementa, mina y erosiona (Ballesteros 1998:35). Los temas de la literatura fantástica, por lo tanto, denotan o implican temas transgresivos que incluyen el narcisismo, el homoerotismo y estados anímicos como la alucinación, el sueño y la locura, todos ellos “concerned with erasing rigid demarcations of gender and genre” (Jackson 49, en Ballesteros 1998:36). A estas preocupaciones se debe añadir el conflicto entre el papel tradicional de la mujer burguesa como sumisa y hogareña, y la

¹ Una versión anterior de este estudio se publicó en *Hydra* (Lima, Perú) en mayo de 2007.

imagen emergente de la mujer que exige “el derecho a la expresión sin trabas de los sentimientos, incluyendo entre éstos los del ámbito sexual” (Ballesteros 1998:32), y que en literatura se encarna en la *femme fatal*.

Es curioso señalar que “El Príncipe Invisible”, durante su larga carrera como autor de cuentos de fantasmas y novelas que colindaban con el género de los *sensations*, nunca incursionó en el territorio de los vampiros hasta *Carmilla*, escrita pocos meses antes de su muerte. El tema del vampiro, por demás, tampoco figuró en la extensa temática del género gótico y — desarrollándose exclusivamente en el folklore oral— sólo irrumpe en el terreno literario con la obra fragmentaria de Byron/Polidori de 1819, aunque algunos críticos incluyen *Christabel* de Coleridge y *Lamia* de Keats como posibles antecedentes. En estas tres obras —más que en *Varney the Vampyre* (1847-53) de J.M. Rymer, prototipo del género *low brow* de los *penny dreadfuls*, escritos para adolescentes proletarios— encontramos los sobretonos psicológicos y las complejidades de caracterización que distinguen a *Carmilla* de otro género muy en boga hacia 1860: el de los *sensations*. Considerado como género *middle brow* que en su momento cumbre atrajo a autores de la talla de Dickens, entre otros, los *sensations* buscaban provocar el escándalo más que el horror y su intención estaba más cercana al entretenimiento que al esclarecimiento de las penumbras síquicas.² Aunque algunas de las obras tempranas y medias de Le Fanu encajan en este género, las de su fase final tienen poco en común con los folletines escandalosos de Mary Braddon, Wilkie Collins, o la sobrina de Le Fanu, Rhoda Broughton, cuyas tortuosas y torcidas tramas se imponían sobre el desarrollo del personaje en sí.

² Varios de los ensayos reunidos en el libro de Kimberly Harrison y Richard Fantina (2006), *Victorian Sensations: Essays on Extravagant and Unnatural Fiction* ubican las novelas de Le Fanu en este género.

Es inevitable, y necesario, referirse a la inmersión de Le Fanu en el estudio de la obra de Swedenborg durante los últimos dieciséis años de su vida, a partir de la muerte de su esposa en 1858. Como ya se ha señalado,³ la novela *Uncle Silas* y los cuentos de *In a Glass Darkly* muestran el impacto de Swedenborg y sus doctrinas no sólo en la temática obvia de las dualidades y las existencias paralelas, sino en la misma estructura de estas narraciones tardías, donde abundan repeticiones, figuras complementarias, correspondencias. McCormack identifica cuatro principios fundamentales en las teorías de Swedenborg que influyeron sobre Le Fanu: “la cosmología simétrica, la doctrina de las correspondencias, el mundo de los espíritus como terreno de juicio, y la posibilidad de aparición y comunicación hablada entre los hombres y los ángeles” (1997:179; mi traducción). El mismo añade que:

It is clear that the symmetrical structure of the Swedenborgian metaphysic could be schizophrenic in origin. The psychopathological element in the Doctrines resembles schizophrenia not only in its hallucinatory visions and voices and irresistible commands, but also in its elaboration of the “split mind” into a mystical system. Everything happens twice; there is a correspondence for every particular thing, a dual existence for each perception [...] The system of correspondence is so hermetically and completely sealed that no external criterion remains by which it can be tested or proved; the result is a metaphysical oscillation of values feeding themselves on their “inner sense.” In morals, symmetry takes the form of ambiguity, if not outright self-contradiction (1997:185-6).

Es evidente, por lo tanto, que el esquema simbólico de *Carmilla*, así como el de las otras narraciones de *In a Glass Darkly*, encaja dentro de un marco ideológico específico en el que la dualidad ocupa un lugar fundamental. En el prólogo a la colección, Le Fanu intenta establecer una relación entre dos órdenes: uno

³ Ver, por ejemplo, el ensayo de Devin P. Zuber (2006) sobre la influencia de Swedenborg en *Uncle Silas* y “Green Tea”, las referencias de Barbara Gates (1988:114-5), y la detallada discusión de McCormack en el quinto capítulo de su biografía de Le Fanu, “*Uncle Silas: A Habitation of Symbols*” (1997:148-94).

intrínseco y otro simbólico. Aparentemente basadas en los papeles de Martin Hesselius —médico y místico que se asemeja a Swedenborg y a otro avatar ficticio, el Van Helsing de Stoker— estas narraciones aluden a las doctrinas del místico sueco: Hesselius escribe tratados de medicina metafísica y su paciente en “Green Tea” ha leído *Arcana Celestia* de Swedenborg, donde se postula la proyección metafísica, simbólica y simétrica de toda acción en el plano “real” (McCormack 1997:188). McCormack concluye que sólo estos cuentos y *Uncle Silas* evidencian una compleja organización y consistencia simbólica que los distingue de las torpes construcciones y repeticiones del resto de las obras del autor (1997:188-9).

Carmilla está estructurada en un prólogo y dieciséis capítulos. El prólogo se sirve de la convención del manuscrito encontrado, en este caso, por Dr. Hesselius, que asegura que el texto aborda “some of the profoundest arcana of our dual existence, and its intermediaries” (IAGD 243; mi énfasis). Este enfoque inicial sobre las dualidades del espíritu se desarrollará a todo lo largo del relato y, combinado con una profunda ambigüedad respecto a la caracterización de Carmilla, nos permite leer la obra no sólo como un relato de vampiros, sino también de dobles, consistentemente con el concepto swedenborguiano de realidades paralelas.

La caracterización de Laura encaja dentro del patrón mítico, y el tópico gótico, de la joven prisionera que debe ser rescatada por un héroe. Sólo que a Laura no la rescata un héroe, sino otra heroína, y una que no viene de afuera, sino que parece desprenderse de su interior, y que ha sido previamente vislumbrada en un sueño compartido por ambas. A diferencia de las enredadas tramas de los *sensations*, la trama de Carmilla es monotemática, centrándose en la relación de Laura y Carmilla, con dos intertextos, la historia de Bertha Rheinhardt y la de Mircalla Karnstein, que funcionan como espejos de cada una de las protagonistas, y que satisfacen la necesidad

repetitiva del esquema swedenborguiano. Bertha, como Laura, vive prisionera de una imagen patriarcal en medio de una soledad absoluta, y representa el aspecto servil y hogareño de la mujer. Mircalla, la hermosa condesa que habitó las ruinas vecinas, es una representación del arquetipo de la *femme fatal* que se yuxtapone a la imagen de Bertha/Laura. La noticia de la muerte de Bertha presagia la aparición de Carmilla, avatar de Mircalla. McCormack identifica el mecanismo de la proyección, más tarde desarrollado por Freud y Jung, como una de las características fundamentales de la obra madura de Le Fanu (1997:186). En este caso, existe una clara oposición entre estos dos aspectos del arquetipo femenino.

Además de este sutil juego de espejos, Le Fanu utiliza otros recursos como la presentación de tríadas opuestas. Al triángulo angelical de Laura y sus dos acompañantes, Mme Perrodon y Mlle de Lafontaine, que se confunden entre sí como Rosencrantz y Guildenstern, Le Fanu yuxtapone el triángulo demoníaco de Carmilla con la madre imperiosa y la bruja oscura que la acompañan en su dramática aparición. La aparición de Carmilla (que Joseph Andriano denomina como “one of the triumphs of late Gothic fiction,” [1990:51]) ocurre en medio de un despliegue de tópicos del género —la luna llena, los caballos desbocados, el carruaje volcado— que luego perduraron no sólo en la ficción, sino en clásicos del cine como el *Nosferatu* de Murnau, y a modo de caricatura, en el *Young Frankenstein* de Mel Brooks. En efecto, la entrada —o regreso— de Carmilla al relato va a volcar o invertir el orden en el comportamiento de los sexos. Desde este momento se va a establecer una sutil lucha entre los dos aspectos de la mujer: la fatal y la sumisa, que se atraen y se rechazan. Según la teoría swedenborguiana de las correspondencias, los procesos psicológicos expresan directa o simbólicamente su causa espiritual; Toksvig afirma que para Swedenborg el mundo espiritual “had a kind of malleable atmosphere [...] which the feelings of the spirit could affect in various startling ways” (1948:285). La llegada de Carmilla es

mucho más que la irrupción de un elemento sobrenatural que causa horror, como en el relato gótico tradicional.

Geary (1999:19-20) considera que *Carmilla* constituye un nuevo paradigma en que los elementos de lo gótico se articulan coherentemente con el cuento moderno sobrenatural donde lo maravilloso se confunde con lo probable. Aunque Carmilla es una vampira, el aspecto tremendista de su apariencia física (los colmillos ensangrentados, el lecho en el féretro, la caminata entre criptas a medianoche) no emerge sino hasta el final del relato. De hecho, tanto la narradora como los personajes secundarios, Madame Perrodon, Mademoiselle De Lafontaine e incluso el padre de Carmilla, hacen resaltar la delicadeza de sus rasgos y la elegancia de sus modales, en los que sólo se vislumbra un toque de languidez. Los elementos maravillosos (su aparente habilidad para transformarse en gata o traspasar puertas cerradas, sus colmillos afilados, el aullido de los perros en su presencia) se presentan acompañados de una explicación racional que la narradora acepta. Su ambigua caracterización a lo largo de casi toda la obra por parte de una narradora no confiable en primera persona, y la reiteración de la descripción inocua de Carmilla por parte de los personajes secundarios, abren la puerta a una interpretación de la misma como doble de la narradora y objetivación tanto de sus deseos como de un aspecto reprimido de su personalidad.⁴ El relato, por lo tanto, fluctúa entre dos tradiciones incipientes, la del *doppelgänger* y la del vampiro, ubicándose en el ámbito de lo extraño por los diez primeros capítulos, e introduciendo el elemento maravilloso en los últimos seis al identificar a la bella visitante con la condesa vampira de las ruinas vecinas. El final, no obstante, nos niega perversamente la resolución de la ambigüedad cuando la

⁴ "The fundamental mechanism of psychotic behaviour is the projection on to another figure, real or imagined, of feelings which the personality cannot admit as its own. These feelings need not be justified in any external sense; they are part of the creation of an alternative and more real world, being the stimulus towards that act of imagination" (McCormack 1997:186-7).

narradora confiesa que la imagen de Carmilla vuelve a su memoria:

[...] *with ambiguous alternations* —sometimes the playful, languid, beautiful girl; sometimes the writhing fiend I saw in the ruined church; and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing room door (*IAGD* 319; mi énfasis).

En su ensayo de 1919, “Das Umheimliche” (“The Uncanny”) Sigmund Freud señala el tema del doble “in all its nuances and manifestations” (2003:141) como uno de los centrales en la literatura de lo extraño o lúgubre. El doble no sólo se asemeja físicamente al protagonista (y algunas de las versiones cinemáticas de *Carmilla* han acentuado deliberadamente este rasgo⁵), sino que lo complementa o contradice mediante:

[...] the spontaneous transmission of mental processes from one of these persons to the other [...] so that the one becomes co-owner of the other’s knowledge, emotions and experience. Moreover, a person may identify himself with another and try to become unsure of his true self; or he may substitute the other’s self for his own. The self may thus be duplicated, divided and interchanged. Finally, there is the constant recurrence of the same thing, the repetition of the same facial features, the same characters, the same destinies, the same misdeeds, even the same names, through successive generations (Freud 2003:141-42).

Carmilla, en efecto, aparece en la vida de Laura (y antes en sus sueños) como la posibilidad de una existencia que nunca se dio, “all the possibilities which, had they been realized might have shaped our destiny, and to which our imagination still clings” (Freud 2003:143). La sumisa, solitaria, virginal Laura —cuyo nombre evoca a la ninfa que prefiere convertirse en laurel antes de ser poseída por Apolo— halla su complemento en Carmilla

⁵ Ver, por ejemplo, “The Vampire Lovers”, basada en *Carmilla*, en la que se acentúa el parecido físico de la vampira y sus víctimas. Hammer Films, 1970. Dirigida por Roy Ward Baker con Ingrid Pitt como Carmilla.

—cuyo nombre alude a Carmen, encarnación suprema de la mujer fatal, protagonista de la famosa novela de Merimée de 1846, que instantáneamente se consagró como arquetipo de la rebeldía y la sensualidad femenina desenfundadas.⁶

No cabe duda que Carmilla trae a la vida de Laura la pasión, y específicamente la pasión homoerótica. Los pasajes que siguen erróneamente llevaron a algunos críticos a ubicar a *Carmilla* dentro de la categoría de los *sensations*, a pesar de que tiene poco en común con obras como *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins o *Lady Audley's Secret* de Mary Braddon (1862). Laura describe sus encuentros con Carmilla con estas palabras:

Sometimes after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and the breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardour of a lover; it embarrassed me; it was hateful and yet overpowering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, "You are mine, you shall be mine, and you and I are one forever." Then she has thrown herself back in her chair, with her small hands over her eyes, leaving me trembling (IAGD 264).

Más adelante Carmilla exclama en discurso directo:

You will think me cruel, very selfish, but love is always selfish; the more ardent the more selfish. How jealous I am you cannot know. You must come with me, loving me, to death; or else hate me, and still come with me, and *hating* me through death

⁶ "Carmen the ballet was the brainchild of Frenchman Marius Petipa during his stay in Madrid in the mid-nineteenth century. He took the novel by Prosper Merimée, after receiving and quickly reading one of the first Parisian editions, and staged it as a narrative dance production changing the title to *Carmen and Her Matador*. Several versions of the Merimée story played in many Spanish theaters [...] It seems the drama about the 'cigarette girl' became an instant success as a ballet and Merimée was wildly popular..." (Salas 2007:22).

and after. There is no such word as indifference in my apathetic nature (IAGD 276).

¿Y qué decir de la manera en que Laura describe sus sueños — una evidente alusión a la “pequeña muerte” — a medida que va perdiendo las energías?:

Sometimes it was as if warm lips kissed me, and longer and more lovingly as they reached my throat, but there the caress fixed itself. My heart beat faster, my breathing rose and fell rapidly and full drawn; a sobbing, that rose into a sense of strangulation, supervened, and turned into a dreadful convulsion, in which my senses left me, and I became unconscious (IAGD 282).

Las interpretaciones de *Carmilla* han fluctuado entre polos opuestos; la de Joseph Andriano (1990:54) explica la atracción entre Laura y Carmilla como más Thanatos que Eros, y como un reflejo del intento de Le Fanu por enfrentar su muerte cercana. Otros, como Tammis Elise Thomas (1999:60-61), enfocan la relación entre ambas mujeres en términos de una subversión enmascarada de los cánones patriarcales respecto al comportamiento femenino.⁷ En su libro sobre el doble, Keppler hace hincapié sobre el estudio de Otto Rank donde se establece un nexo entre el doble y el autoerotismo que a veces aparece como homoerotismo, afirmando que los protagonistas de cuentos sobre dobles:

⁷ De más está mencionar las lecturas fílmicas de *Carmilla*, que han inspirado obras tan desiguales como la refinada *Vampyr* de Carl Theodore Dreyer (1932), hasta la diluida versión para el canal de televisión Showtime de 1989, ubicada en el sur antebélico de los Estados Unidos, pasando por la elegante transformación de Roger Vadim (*Blood and Roses/Et mourir de plaisir*, 1960), que soslaya la atracción entre las dos mujeres, y la casi pornográfica (para el criterio de los 70) trilogía de los Estudios Hammer (*The Vampire Lovers*, *Lust for a Vampire*, *Twins of Evil*) de 1970. Otras versiones incluyen *La Cripta e l'Incubo / Crypt of Horror* (1964), con Christopher Lee, *La fille de Dracula / A Filha de Dracula* (1972), dirigida por Jesús Franco, y *Carmilla* (1999) dirigida por Jay Lind.

[...] are capable of love only for themselves —and by this Rank means not a mere self-cherishing but a sexual attachment. But this self-love is a secret and guilty love, and hence one that tends to disguise itself in a murderous hate; that is, to shift its burden of guilt to another, diabolical “I,” a creature threatening death and in turn meriting death (1972:184).

En un estudio más reciente, Astrid Schmid reitera que los dobles se vinculan por medio de una fijación recíproca que se manifiesta por la atracción y el rechazo mutuos:

[...] the doubles’ love-hate relationship with its predominant sado-masochistical, auto- and homoeretical features, is dominated by a constant persecution theme, which is fueled by the doubles’ alternating attempts to overwhelm the other. Consequently, the story of the double as a whole attains a paranoid character (1996:31).

Robert Rogers (1970:196-7), por su parte, señala la inevitabilidad de la relación entre los dobles, afirmando que la aparición del *doppelgänger* ocurre siempre en un momento de vulnerabilidad (que en este caso sería la tristeza de Laura por la muerte de su vecina Bertha, a quien esperaba para aliviar su soledad) en que el personaje está listo para enfrentarse con su otro yo. Igualmente afirma que la atracción/rechazo refleja el conflicto entre el miedo al cambio y el deseo de conocer, a cualquier precio, la versión complementaria del yo en el otro que también es uno (1970:199). Dentro de los esquemas de la teoría swedenborguiana de las correspondencias, la tristeza de Laura —y la misma muerte de su imagen-espejo, Bertha— revelan una carencia que se suple en el mundo de los espíritus por un ente correspondiente, manifestado bajo la forma de Carmilla.⁸

⁸ Swedenborg declara en *Amor Divino y Sabiduría* que las fantasías del espíritu podían materializarse al encontrarse con “homogeneous or corresponding things in the earth for then are present both the spiritual that furnishes a soul and the material that furnishes a body.” (Citado en Toksvig 1948:287).

En el mecanismo de los dobles, uno se fortalece a medida que el otro pierde fuerzas. Carmilla se vuelve más audaz a medida que Laura languidece y las muertes de varias doncellas pueblerinas proliferan. En este momento, el foco de la narración pasa de las mujeres a otra tríada, esta vez masculina, constituida por el padre, el médico y el general, bastiones de la autoridad patriarcal en los ámbitos respectivos del hogar, la ciencia y la disciplina militar, que no admiten ambigüedades. La muerte de Bertha, que no se había explicado anteriormente, se le atribuye ahora a Millarca, avatar de la condesa Mircalla y espejo de Carmilla, todas versiones anagramáticas del mismo nombre, que crean un *mise en abyme* vertiginoso. De amiga o amante a lo largo de 60 páginas, Carmilla pasa en las últimas 20 a vampira *ex machina* que debe ser destruida para salvar a Laura y restituirla a su estado anterior de hija sumisa y pasiva. Le Fanu de nuevo yuxtapone dos tríadas: la de las tres mujeres que alteran el orden —Carmilla, su madre y la bruja del carruaje (Matska)— y la de los tres hombres que lo restauran: el padre, el médico y el general, acompañados en la escena final por el leñador (la clase trabajadora), el Baron Vordensburg (la aristocracia), y por supuesto el cura y el representante del orden público, unidos en inquebrantable solidaridad para restaurar el mundo de límites, obediencia y reglas que se vio amenazado con la llegada de Carmilla.

La escena de la destrucción de Carmilla/Millarca/Mircalla se ha vuelto tan canónica como la escena de su aparición, y contiene todos los elementos que Bram Stoker usaría 25 años más tarde al describir la destrucción del conde transilvano. Sólo aquí, en las últimas páginas de la obra, se describe a Carmilla con todos los tópicos del género popular:

The grave of the Countess Mircalla was opened: and the General and my father recognized each his perfidious and beautiful guest, in the face now disclosed to view. The features, though a hundred and fifty years had passed since her funeral, were tinted with the warmth of life. Her eyes were open; no cadaverous smell exhaled from the coffin. [...] The limbs were

perfectly flexible, the flesh elastic; and the leaden coffin floated with blood, in which to a depth of seven inches, the body lay immersed. Here, then, were all the admitted signs and proofs of vampirism. The body, therefore, in accordance with the ancient practice, was raised, and a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person in the last agony. Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck. The body and head were next placed on a pile of wood, and reduced to ashes, which were thrown upon the river and borne away, and that territory has never since been plagued by the visits of a vampire (*IAGD* 315-6).

Es curioso notar la ausencia de Laura en estos rituales de exorcismo. Por otra parte, no hallamos en el texto la menor indicación de horror por parte de la narradora ante el descubrimiento de la naturaleza vampírica de Carmilla; el párrafo anterior, en las últimas dos páginas de la novela, donde se describe el exorcismo, cambia sutilmente de la primera persona a un narrador objetivo, casi clínico, en el que no reconocemos la voz de la lánguida doncella. Laura sobrevive por poco tiempo a la destrucción de Carmilla, a pesar de que el propósito de la misma fue devolverle la salud. Una evaluación retrospectiva del relato nos lleva a la paradójica conclusión de que Laura nunca estuvo tan viva como cuando aparentemente moría bajo la succión ontológica de Carmilla, y las frases finales del relato, anteriormente citadas, parecen corroborar esta afirmación. Puesto que el doble es la versión complementaria del yo, la destrucción de Carmilla conlleva la desintegración de Laura.

En conclusión, *Carmilla* es una de las obras seminales en las que se basa la fama de Le Fanu como importante eslabón entre la tradición gótica tardía y lo fantástico moderno, donde el tremendismo cede al escrutinio de la síquis. En su representación, casi sin precedentes, de una vampira que enamora y seduce a otra mujer, Le Fanu abre las puertas a un sinnúmero de interpretaciones que incluyen las incipientes

temáticas del *doppelgänger* y el vampirismo sicológico, las neurosis provocadas por la represión de la sexualidad, la sumisión forzada de la mujer a los cánones patriarcales que la anulan como persona, e incluso el tema tabú del amor lésbico. Ubicada en una colección de cuentos enlazados por un marco swedenborguiano, la obra muestra no sólo dualidades, sino también complejas combinaciones numéricas que apuntan a la influencia de Swedenborg y a conceptos que se adelantan a la teoría del subconsciente y al mecanismo de la proyección. Aunque erradicada del castillo Karnstein por el exorcismo de las figuras patriarcales, Carmilla sigue regresando en nuevas versiones fílmicas y en infinitas evaluaciones críticas.

Referencias

Andriano, Joseph D. (1990) "'Our Dual Existence': Archetypes of Love and Death in Le Fanu's *Carmilla*." En *Contours of the Fantastic. Selected Essays from the Eighth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Michelle K. Langford (ed.), New York: Greenwood Press. Pp. 49-55.

Auerbach, Nina (1997) "My Vampire, My Friend: The Intimacy Dracula Destroyed." En *Blood Read: the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Joan Gordon and Veronica Hollinger (eds.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Pp. 11-16.

Ballesteros González, Antonio (1998) *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Bleiler, Everett F. (1964) "Introduction". *Best Ghost Stories of J.S. Le Fanu*. New York: Dover. Pp. v-xi.

Day, Peter (2006) "Introduction." En *Vampires. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam-New York: Rodopi. Pp. ix-xiv.

Freud, Sigmund (2003) *The Uncanny*. Translated by David McClintock. Introduction by Hugh Haughton. New York: Penguin.

- Gates**, Barbara T. (1988) *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- Geary**, Robert F. (1999) "Carmilla and the Gothic Legacy. Victorian Transformations of Supernatural Horror." En *The Blood is the Life: Vampires in Literature*. Leonard Heldreth and Mary Pharr (eds.), Bowling Green (OH): Bowling Green State University Popular Press.
- Harrison**, Kimberly y Richard **Fantina** (eds.) (2006) *Victorian Sensations: Essays on Extravagant and Unnatural Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Jackson**, Rosemary (1988) *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- Keppler**, Carl Francis (1972). *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press.
- Le Fanu**, Joseph Sheridan [IAGD] (1993) *In A Glass Darkly*. Ed., intro. and notes R. Tracy. Oxford: Oxford University Press.
- McCormack**, William J. (1997) *Sheridan Le Fanu*. Phoenix Mill (UK): Sutton.
- Rank**, Otto (1979) *The Double. A Psychoanalytic Study*. Trans., ed., and intro. Harry Tucker, Jr. New York: Meridian.
- Rogers**, Robert (1970) *A Psychological Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Salas**, Roger (2007) "Carmen, A Destiny of Passion." Program Notes. Compañía Metros *Carmen*. The Joyce Theatre, February 22-March 4, 2007. *Playbill*: Pp. 22-26.
- Schmid**, Astrid (1996) *The Fear of the Other: Approaches to English Stories of the Double (1764-1910)*. New York: Peter Lang.
- Thomas**, Tammis Elise (1999) "Masquerade Liberties and Female Power in Le Fanu's *Carmilla*." En *The Haunted Mind. The Supernatural in Victorian Literature*. Elton E. Smith and Robert Haas (eds.), London: Scarecrow. Pp. 39-66.
- Toksvig**, Signe (1948) *Emanuel Swedenborg*. New Haven: Yale University Press.
- Twitchell**, J. B. (1981) *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham (NC): Duke University Press.
- Ziolkowski**, Theodore (1977) *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press.

Zuber, Devin P. (2006) "Swedenborg and the Disintegration of Language in Sheridan Le Fanu's Sensation Fiction." En *Victorian Sensations: Essays on Extravagant and Unnatural Fiction*. Kimberly Harrison and Richard Fantina (eds.), Columbus: Ohio State University Press. Pp. 74-84.