

Matar la cara: Subversiones de la figuración del rostro en *La novia ensangrentada* (1972)

Milena Pazos | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | milenapazos@gmail.com

› RESUMEN

Este artículo se propone realizar un análisis de *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda, transposición de la novela *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, a partir de los estudios cinematográficos, y de abordajes filosóficos vinculados a las figuraciones de rostro, con especial énfasis en la articulación entre el concepto de *rostridad* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y de *dorsalización*, propuesto por Marie Bardet. Se indaga en la manera en la que, en la película de Aranda, el devenir momentáneo hacia un cuerpo que actúa sin rostro, por su ausencia o recorte, habilita desde su ambigüedad posibilidades de accionar apartadas de las estructuras de la sociedad española de mediados del siglo XX y su tradicionalismo. De este modo, se suspende la identidad formada por la visión, al proponer alternativas al reconocimiento tipológico del rostro como totalidad del individuo para generar mutaciones hacia otras identidades y acciones periféricas.

Palabras clave: transposición; cine español; *Carmilla*; Vicente Aranda; filosofía

To kill the face: subversions of the visage's figurations in *La novia ensangrentada* (1972)

› ABSTRACT

The present article seeks to analyze *La novia ensangrentada* (1972), directed by Vicente Aranda, and a transposition of Sheridan Le Fanu's novel *Carmilla* (1872), through film studies and philosophical approaches linked to the figurations of the face, with special emphasis on the articulation between the concept of *faciality*, by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and *dorsalization*, proposed by Marie Bardet. It explores the way in which, in Aranda's film, the momentary becoming of a faceless body, through absence or cropping, enables, because of its ambiguity, possibilities of action that are removed from the structures of mid-twentieth-century Spanish society and its traditionalism. In this way, the identity formed by the sight is suspended, by proposing alternatives to the typological recognition of the face as an individual's totality to generate mutations towards other identities and peripheral actions.

Keywords: transposition; Spanish cinema; *Carmilla*; Vicente Aranda; philosophy

› Introducción

Desde su surgimiento, vinculado a los peligros de lo profundo e incomprensible de la naturaleza, la figura del vampiro en cuanto otredad que irrumpe sobre la vida correcta y ordenada ha estado presente en la historia de la literatura y, posteriormente, en lo cinematográfico. Su vínculo con los temores en torno a las formas de feminidad que se encuentran circunscritas en dichas estructuras sociales es una construcción que ha coqueteado de manera gradual con ideas y gestos cada vez más ligados a la liberación sexual de la domesticidad femenina, y no sorprende que haya sido abordada por diferentes cineastas para conjugar sus propias fascinaciones y ansiedades en torno a sus producciones y contextos sociales.

Vicente Aranda es un director que, en la década de 1960, profundizó su formación a partir del trabajo colaborativo en el seno de la autodenominada Escuela de Barcelona, un grupo de realizadores que pretendían desviarse del circuito de producción y supervisión de la maquinaria cultural franquista, con aspiraciones vanguardistas y vinculados con movimientos políticos europeos de izquierda. Las disrupciones presentes en sus películas pueden pensarse en relación con un contexto cambiante de producción: su cinematografía oscila entre diferentes frentes, guiones originales y adaptaciones, *films* vinculados al género y a lo experimental y otras a una búsqueda más naturalista, películas independientes y aquellas acopladas a las fuertes tendencias industriales, sin abandonar su carácter experimental. En este sentido, el abordaje de su película *La novia ensangrentada* (1972), basada en la novela *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, presenta ciertos desafíos y consolidaciones en la mirada y modo de trabajo del cineasta.

La novia ensangrentada fue filmada en Galicia con un presupuesto sumamente bajo, ejecutado por el mismo Aranda desde su sello de producción Morgana Films (realizada tras la cancelación de varios proyectos por falta de financiación), y contó con dos versiones, una destinada al mercado nacional, y otra para la comercialización exterior, particularmente en Estados Unidos, Francia, e Italia. Cabe mencionar que algunas escenas de la película se encuentran únicamente dobladas en inglés por la posterior censura sobre la cinta en España. Su carácter dual entre la experimentación formal y estética y la pertenencia al género de terror se inscribe en la época de mayor reconocimiento del llamado *Fantaterror* español, caracterizado alrededor de 1970 por su pesimismo y fusiones entre la violencia y erotismo, y el retomar figuras clásicas y explotarlas en su vínculo con lo contemporáneo (Casado García, 2013: 9). En un contexto de la dictadura franquista donde el cuerpo era utilizado como una herramienta de propaganda, en particular, la figura de la madre política y biológica que manifiesta “la importancia del cuerpo de la esposa como medio esencial para la construcción de la identidad nacional de la mujer española” (Morcillo Gómez, 2015: 9), las películas vinculadas al *Fantaterror* muestran, al salirse de la alineación con lo represivo del contexto y la cultura dominante, una “ideología subversiva en donde pueden entreverse subtextos culturales e, incluso, intuirse ciertos traumas nacionales” (Morcillo Gómez, 2015: 10).

Este trabajo se propone realizar un análisis de *La novia ensangrentada* a partir de abordajes filosóficos y de los estudios cinematográficos vinculados a las figuraciones de rostro. La cuestión del rostro en la película de Vicente Aranda es clave para pensar diferentes ejes de análisis, en particular, por su pregnancia visual e importancia estructural a lo largo de su desarrollo en el *filme*. Es por esto por lo que

se plantea que, por el devenir momentáneo hacia un cuerpo actuante sin rostro, se habilita, desde su ambigüedad, posibilidades de accionar apartadas de las estructuras de la sociedad española de mediados del siglo XX y su tradicionalismo. Al desviarse de las lógicas de la mirada hegemónica, encarnadas en las figuras paternalistas en la película, la tensión que conlleva la mutación y ausencia del rostro, por enmascaramiento o recorte, suspende la identidad formada por dicha visión, proponiendo de esta manera una alternativa al reconocimiento tipológico del rostro como totalidad del individuo para habilitar otras identidades y acciones periféricas, mutables.

› Lo que puede un rostro

El tema del rostro en el campo de la filosofía reaparece en el trabajo de diversos autores con algunas constantes: su fuerte carácter relacional, su potencialidad de vincularse con la subjetividad, lo propio de la experiencia del sujeto, y la alteridad de otras miradas. Ya desde la fenomenología, que aborda los fenómenos que aparecen en la conciencia y su vínculo con las percepciones físicas en torno a la percepción y el cuerpo, Emmanuel Levinas coloca al rostro como una categoría central, según Olivia Navarro (2008: 179). El rostro hace singular al sujeto, es “una presencia viva, una expresión” (Levinas, 2002: 89) mientras que también genera una presencia del otro por su interpección: cuestionar la construcción de ese rostro, y sus relaciones de alteridad, genera un proceso de significación de la subjetividad más allá de la imagen del rostro. Sin embargo, este rostro es susceptible a la categorización, corriendo el riesgo de ser borrado.

En vínculo con la teoría cinematográfica, Jacques Aumont, en su recorrido analítico e histórico de la construcción artística del rostro, lo caracteriza desde una perspectiva relacional como “lo más vivo y lo más significativo de lo que ofrezco al prójimo, y, paradójicamente, en la máscara que permite no dejar ver nada, [...] el lugar desde el que veo al prójimo exponiéndose a mí” (1998: 18). La pregunta surge, entonces, en la inscripción de ese rostro, y del cuerpo del cual surge, en vínculo con los contextos sociales, en particular, las estructuras sociales y formales que se presentan en la película analizada.

En este sentido, el rostro puede también pensarse como lo que resulta de la relación entre fuerzas sociales y culturales, circunscripto en una determinada sociedad histórica y modelos de representación y semejanza, como exponen y desarrollan Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980: 173) a partir del concepto de *rostridad*; esta categoría se inscribe en el análisis sobre las estructuras sociales y los posibles devenires, las formas de escapar a través de líneas de fuga de esa condensación del individuo en esquemas orgánicos y aparentemente inamovibles. La rostridad es definida desde los agenciamientos concretos del poder, es decir, formas de multiplicación y relación; su organización y producción, realizada por una denominada máquina abstracta de rostridad, relaciona sujetos físicos para generar una sobrecodificación, por la selección y categorización del rostro y el cuerpo. El rostro, por lo tanto, crea superficies idealizadas, capturando al cuerpo y convirtiéndolo en rostro, y en ese proceso de estratificación (donde se relacionan significados binarios vinculados a una subjetivación de los cuerpos que fija roles específicos), anula sus posibilidades y líneas de fuga, formas de afecto relacionales que generen escapes de esa codificación permanente, al neutralizarlo y subordinarlo a una subjetividad inscripta en la construcción del sujeto dominante.

Sobre la construcción de miradas y sujetos dominantes, desde los estudios cinematográficos y de género, Laura Mulvey afirma que una de las codificaciones cruciales en la imagen, que puede también pensarse desde la perspectiva del rostro, se relaciona con la división de la factura clásica cinematográfica entre el sujeto con una mirada activa y determinante, masculino, que proyecta una fantasía sobre la figura pasiva femenina, muchas veces fragmentadas y entendidas como objeto de la mirada, “contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan *to-be-looked-at-ness* (ser-mirable-idad)” (2001: 370).

Jacques Aumont, en particular, enmarca el problema del rostro en términos históricos, y afirma la derrota del rostro en la era moderna, a partir de una tipificación similar a lo establecido por Deleuze y Guattari. El rostro solo interesa “en cuanto pertenece a una clase o a un grupo: la representación del rostro excluye la expresión, o sólo la incluye si fortalece el tipo” (1998: 20). Aparece la cuestión del rostro genérico, sin individualidad: “El rostro, embaucador, ilusorio, da menos de lo que promete [...] la promesa misma de interioridad es falsa y peligrosa” (1998: 194). Puede pensarse, entonces, que el rostro funciona de por sí como una máscara. En este sentido, desde algunas vanguardias históricas también se ha abordado esta ruptura del rostro en tanto referencia central para la representación mimética, como así también la ruptura del sujeto moderno, siendo uno de las más profundizadoras en esta cuestión en el movimiento surrealista.

La cuestión de la máquina abstracta de rostridad, generadora de rostros seleccionados y categorizados desde las estructuras de poder, puede también vincularse con el régimen visual que aborda la filósofa Marie Bardet en *Perder la cara*. El oclocentrismo es definido como “un modelo de hegemonía de la mirada que descansa sobre y fabrica nuestras corporeidades [...], apoyado en modos de conocimientos ‘claros y distintos’ como los únicos legitimados.” (2021: 66), y también marcado por regímenes de visibilidad que distribuyen lo que puede y debe ser visible, “la meta nunca alcanzada del todo y opuesta absolutamente a lo invisible”. Sin embargo, “el rostro no deja de tener conexión -en mayor o menor medida- con el fondo informe que lo constituye, es decir, con su materialidad latente y en fuga, con su posibilidad de movimiento.”, según la lectura de Sol María Boero sobre concepto de rostro en *Mil mesetas* (2019: 5). Para tensionar las representaciones estratificadas del rostro, por lo tanto, hay que deshacerlo: vincularlo a una nueva noción del cuerpo, “hasta el punto de que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las estratificaciones” (Deleuze y Guattari, 1980: 176). Es por esto por lo que “si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino” (1980: 192), trayendo consigo nuevas percepciones.

Bardet ensaya una respuesta en vínculo con esta política en la acción de *dorsalizar*, para rajarse la visión impuesta y deshacer la centralidad y la frontalidad de la mirada, anclados en los modos hegemónicos de representación (2021: 67). Saliendo de ese binomio visibilidad-invisibilidad, se intenta así destejer los umbrales sensibles de esta percepción, con un derecho, a la opacidad, tal como afirma la filósofa:

Dorsalizar, adorsarse, perder la cara y una frontalidad oclocentrada, habitando un atrás que no es el simple “reverso”, destejiendo esos hilos anudados con la claridad y la distinción como criterios absolutos para pensar, y la transparencia y nitidez como regímenes de visualidad que sostienen y redoblan su trama [...]. La opacidad, el claroscuro, no es siquiera el justo medio entre los dos, sino la falla por la cual algo escapa del binarismo. (2021: 217).

Otra estrategia, afirma Marina Gutiérrez de Angelis, es la cuestión de la máscara. Si bien la máscara puede parecer un ocultamiento o borramiento negativo de la identidad, ese ocultamiento es también una liberación de las exigencias de la identidad impuesta, “la máscara es liberadora y también permite escapar a la mirada, a ser observados y escrutados. Perder el rostro también despierta la conciencia del cuerpo” (2017: 18). Se puede por lo tanto vincular este gesto del enmascaramiento como mecanismo de dorsalización o vinculado con la política del deshacer el rostro planteada por Deleuze.

Por último, y en relación con la figura del vampiro como tal, es pertinente mencionar su vínculo con lo oculto, subconsciente y lo considerado como otro y abyecto, especialmente vinculado a las ansiedades del género y la sexualidad victoriana a la par de la apertura de las mujeres al espacio público. En su seducción peligrosa de la vulnerabilidad de la persona encerrada en las estructuras tradicionales, trae consigo la transgresión de la binaridad de esos sistemas, y en particular el desplazamiento de la mujer de su entorno doméstico y supuesto destino biológico (Tringali, 2016: 2). A partir de su construcción monstruosa, ajena a lo correcto, se delimita el binario del sujeto “yo”, cuya perspectiva pelagra por la inquietud de lo monstruoso y peligroso frente a esa civilización, “y por tanto deseablemente susceptible de una ‘necesaria’ destrucción”. Esta perspectiva puede pensarse, a su vez, como lo amenazado a través de ese borramiento de lo visual, lo pautado como humano para la sociedad. (Vidaurre, 2005: 6).

› La rostridad automovilística o la dorsalización vampírica, ¿es así como me ves?

Al pensar a *La novia ensangrentada*, es en el campo de la transposición, entre lo literario y cinematográfico, donde acontecen reflexiones en torno a la actividad interpretativa que se realiza sobre las obras, sus conexiones y diferencias clave, como así también sus oportunidades de apertura hacia otros campos de conocimiento. En particular, Eduardo Grüner (1995: 29) afirma que la interpretación se constituye como una herramienta crítica para la acción transformadora, no en una búsqueda por la verdad sino en una comprensión e intervención en una cadena simbólica de signos y las estructuras en un contexto sociocultural. Michel Foucault (1995: 49) pone énfasis en esta cuestión, afirmando que lo dicho no dice exactamente lo que dice, sino que hay siempre un sentido encerrado dentro del lenguaje que se desborda. Los signos están en relación con ese espacio donde se diferencian y generan profundidades por dichos desbordes, manifestados en la superficie formal. En este vínculo, donde las relaciones entre las obras en el momento del fenómeno transpositivo toman lugar, es clave el efecto disruptivo del carácter ideológico de dichos actos interpretativos. Al profundizar acerca de este eje, David Bordwell afirma que “los significados no se encuentran, sino que se elaboran” (1995: 19) en los actos mediados de comprensión e interpretación de lo cinematográfico, poniendo énfasis en los diferentes niveles en los que toma lugar este proceso, y en particular, en aquellos contenidos sintomáticos, vinculados a esas pulsiones del creador que no se manifiestan de manera totalmente consciente en el texto fílmico y que además se relacionan a procesos contextuales específicos.

Para abordar la cuestión textual en primera instancia como punto de partida, la novela gótica *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu tiene su eje en la rememoración que el personaje de Laura realiza sobre el trauma de la aparición del personaje de Carmilla, o, su verdadero nombre proveniente de la línea familiar de Laura, Mircalla de Karnstein, en su vida. Comenzando desde su niñez temprana, donde tiene lugar el primer encuentro sobrenatural con la vampiresa, la novela se ancla en la normalidad

de su vida cotidiana que transcurre dentro de la seguridad de la estructura social del feudo austríaco de su padre, cuyo aislamiento preventivo es puesto en peligro a partir de aquella otredad que se cuele en el interior de esa vida victoriana tras el choque del carruaje de la vampiresa en el bosque lindante al feudo. Este vínculo de amistad, pero también de depredación, provocará la llamada a la acción de los personajes masculinos del entorno, con el objetivo de, finalmente, erradicar ese ente sobrenatural que atenta contra el *status quo* social y salvar la virtud y vida positiva de Laura.

La transposición que realiza Vicente Aranda en *La novia ensangrentada* (1972), inicia con una luna de miel, situada temporalmente en la contemporaneidad española del momento de rodaje de la cinta, y narrativamente, en el comienzo de la vida matrimonial de Susan (Maribel Martín) y su esposo (Simón Andreu). La mansión señorial española de la familia del personaje de Andreu –donde también aparece otro personaje interesante para el análisis, Carol (Toty Rodríguez), la hija de la matrona del lugar–, será el escenario donde surja la fuerza disruptiva del personaje de Carmilla (Alexandra Bastedo) que se hace presente en sueños en una primera instancia, y, en la segunda mitad de la película, adquiere mayor protagonismo. A lo largo del *film*, su esposo intentará encontrar explicaciones racionales, muchas veces vinculadas al psicoanálisis, para socavar los arrebatos de Susan y su vínculo y fascinación con esta fuerza externa que desordena el escenario social establecido. Sin embargo, el vínculo entre ambas mujeres causa una ruptura y un desprecio del vínculo matrimonial hasta convertir a la propia novia ensangrentada, Susan, en una amenaza violenta que -junto a la vampiresa, de la cual el personaje sin nombre de Andreu desciende-, debe ser asesinada. En esta exposición, estas reacciones representan un grado de completos extremos ante la amenaza, que enfatizan los funcionamientos internos de las cotidianidades vinculares en relación con lo genérico y la matriz heterosexual que se impone en la película como el *status quo* inamovible, y a su necesario regreso para resaltar los posibles desvíos de este como parte de la amenaza sobrenatural ligada a la muerte del orden y los valores afirmados por el personaje masculino.

Desde la primera escena de la película, el vínculo entre rostros y su marco en la sociedad española ocupa un protagonismo crucial para el acceso al mundo presentado por el cineasta: comienza con la carretera -símbolo de modernidad- por la cual el automóvil del personaje de Andreu guía a su pasiva futura esposa, con sus imágenes en directa oposición por el montaje: ella tiene la cara tapada por un velo semitransparente; él, del lado opuesto, iluminado, guía el camino. Como dicen Deleuze y Guattari “los rostros no son, en principio, individuales [...] delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (1980: 173), y la película desde el primer momento delimita las posibilidades de acción, con una cámara que enfatiza esas estructuras sociales y manifestaciones en símbolos visuales que asedian al rostro y el cuerpo de la mujer casada.

Esa mirada que construye una hegemonía y la categorización del rostro de Susan como campo donde las estructuras de poder tienen efecto generando una rostridad específica, y por ende categorizando dicho rostro en su derrota, se redobla en un encuadre en la película que se presenta en reiteradas ocasiones: tras duplicar la imagen del rostro de la novia impoluta en el espejo, la cámara se mueve por los espacios por los que se desplaza, la interioridad de un cuarto asfixiante donde acontecerán los primeros fragmentos de violencia contra, y a partir de su cuerpo. Aparecen a lo largo de la película planos medios que no solo exponen su aislamiento, sino también la espacialidad aparentemente inamovible: el encierro de ese lecho matrimonial, atrás de los barrotes de metal; su imagen enmarcada por

los espejos de la habitación. En una escena que retrata su huida y primera persecución por su marido, termina encerrándose en una jaula de pájaros. La cámara se posiciona desde la visión patriarcal de su marido, quien a toda costa debe tener ese objeto de su mirada a su disposición, estático, pasivo.



El elemento más revelador de esta primera dinámica de supuesta estabilidad e inamovilidad de Susan es el velo de bodas blanco, relacionado con las tradiciones católicas, el carácter del estatus y la significancia social del ritual social de la construcción tradicional del matrimonio. Si en la primera escena le tapa el rostro, al llegar a la mansión en donde su subjetividad se verá amenazada, o tal vez, reconfigurada por lo monstruoso y desconocido, dicho velo se engancha en un cañón que remite a un objeto fálico, atrapándola y no dejándola avanzar. Con ese mismo velo, previamente, suceden los primeros actos de violencia y reificación del cuerpo en la película, al convertirlo en el blanco material de

estos ataques. En la primera escena que remite a un estado alterado, alucinatorio, cuando se encuentran la pareja en su primera noche de su estadía en el hotel, su marido sale del armario cuyo espejo estaba reflejando previamente la cara de la recién casada. Ella es atacada, y su cara tapada por el velo y el gesto de ese sujeto masculino que la fragmenta y convierte en un objeto de *to-be-looked-at-ness*, exponiendo la imagen erótica de su cuerpo y anulando su rostro. A diferencia de escenas posteriores de la película, vinculada a la liberación que provee la influencia de *Carmilla*, este borramiento no está realizado por el propio personaje de Susan, sino provocado por los rituales del orden establecido. Sin embargo, este rostro tapado habilita la duda; volverá ella constantemente a esta imagen alucinatoria del momento de violencia, ya que es el catalizador de su odio y desprecio, y tendrá paralelos en otras secuencias donde se recalca la correlación de esta dominación en sus encuentros sexuales.

Ese velo blanco va a contrastar con el velo lila que lleva el personaje de *Carmilla*, quien, a su vez, en su primera aparición se encuentra observando al matrimonio desde un auto ajeno, su cara enmarcada por una tela negra, el perfecto opuesto gestáltico del velo de la novia. La mirada de Susan es puesta en primer plano en una escena posterior (8:30), donde, enmarcada por la ventana, ve esa figura oculta que despierta “curiosidad, un poco de miedo...algo que no se explica”. En esa vigilia encuentra por primera vez una figura con la cual asociarse, un desdoblamiento posible donde se producirá un intento de escapatoria de las lógicas opresivas en las que se encuentra. La influencia sobrenatural de *Carmilla* habilita, más allá de la violencia gestada, la posibilidad del accionar, la elección de dorsalizar ese rostro y hacerse opaco para contrarrestar el disciplinamiento de los cuerpos que recupera “el propio rostro que se cierra de nuevo sobre ese rasgo (...), le reimpone su organización” (Deleuze y Guattari, 1980: 192), y la presencia del rostro como objeto de la mirada del marido. Hacerse opaco es entonces la forma de respuesta ante esa represión de movimiento del rol de la esposa, ampliamente político. Lentamente se instaura otra percepción de lo real, más allá de la violencia de esa anulación de la mirada, pero también la pasividad de dejarse mirar: “yo te odio, te odio el momento en que tocaste mi cuerpo por primera vez”, afirma ella en una escena posterior, la cual transcurre en su habitación matrimonial. Se observa su rostro y lágrimas en primer plano, en un arrebato ante el escepticismo de su esposo sobre la identidad de *Carmilla* tras su intrusión en la casona familiar y la amenaza que representa contra la vida de su esposo.

Ahora bien, la mirada dorsalizada parecería no poder permanecer por mucho tiempo. En el epílogo de *Carmilla* se plantea una relación crucial en la relación entre imagen y temporalidad: “Incluso ahora, a muchos años de distancia, la imagen de *Carmilla* se me aparece frecuentemente en sus diversos y cambiantes aspectos: unas veces es la hermosísima y lánguida joven; otras, el monstruo que vi en las ruinas del castillo.” (1872: 47). Se trata de la mutación de la imagen dual y del monstruo, las imágenes fantasmagóricas que siguen apareciendo, ya que puede morir el monstruo, pero no su recuerdo y su imagen, capaz de mutar, de hacerse opaca o de revelar su naturaleza, en la elección. El triunfo del orden es solo una ilusión cuestionada por la posibilidad de lo otro.

La película de Aranda, sin embargo, termina con unas imágenes con un carácter más bien definitivo, la liquidación de la imagen de esa monstruosidad, al estar el marido de Susan casi desesperado por tomar el control de la imagen de su esposa nuevamente. La muerte sí aparece con la anulación del rostro de ambas amenazas en el ataúd, y también por la fragmentación que reciben sobre sus cuerpos, sin posibilidad de acción: son exterminadas del ojo, borradas también de su propia posibilidad

de dorsalización, debido a que las estructuras de rostridad “disciplinarán los cuerpos, se deshacerá la corporeidad (...) se producirá una sola sustancia de expresión” (Deleuze y Guattari, 1980: 184). A su vez, esa supuesta victoria de la racionalidad tradicional y patriarcal vinculada al orden de las cosas no concibe otra imagen, porque para asesinar la amenaza se dispara al ataúd con la tapa puesta. Tampoco aparece el momento de la eliminación de la subjetividad, pero sí la posterior defenestración de los cuerpos de ellas, descuartizados y despedazados en su desnudez. Es el fotograma del corte del pecho congelado en el montaje que perdura, imagen del fragmento ocular que prevalece y toma otra forma que la expuesta en el libro de Le Fanu.

Justamente, inquieta la cuestión de la violencia observada en el detalle del cuerpo, mientras que, en *Carmilla*, la mirada toma aquí una cuestión más fría y científicista. La descripción del cadáver de la antepasada de Laura, “no parecía haber sufrido el proceso de descomposición (...) “tenía los ojos completamente abiertos” (1872: 44). La mirada y la temporalidad son clave como constructor en la novela: la muerte y la atemporalidad del vampiro, pero en su derrota, ojos que no ven, inútiles en su función. Las políticas vinculadas al rostro y a su rostridad entran en juego con respecto a los mecanismos utilizados desde el poder para estructurar los rostros y la posibilidad de su visión. Laura es privada de explicaciones, por su supuesta protección, puesto que “era evidente que mi padre prefería, por el momento, conservar el secreto”, a ella se le bloquea la mirada que se había hecho presente por su personaje a lo largo del libro desde su lugar de testimonio, que finalmente no percibe el detalle del paso a paso de la rigurosa exterminación de la plaga vampírica: clavar la estaca, cortar la cabeza, incinerar el cuerpo en una hoguera, dispersar las cenizas.

Definida esta primera visión y codificación del rostro que parece imperar a lo largo de la película, la cual culmina con un supuesto exterminio y vuelta a la fragmentación y cosificación total, es relevante preguntar con mayor énfasis sobre los desvíos formales que toman lugar en *La novia ensangrentada*.

Otra tensión clave para pensar en la película se encuentra en la interrogación acerca de la opacidad del rostro y su posibilidad de mutación a través de su momentánea pérdida, no como una cuestión ligada a la dominación final de esa mirada neutralizadora y hegemónica, sino como una línea de fuga y dorsalización de los rostros e identidades. En la película, se constituye como una tensión clave, donde la subversión se da a partir de lo formal: se tensiona el realismo y mirada hegemónica masculina y la tensión por esas rupturas formales que trae el personaje de Carmilla y su influencia, cuestionando de ese modo lo estático de la figura de Susan al atarse a su esposo.

En *Carmilla*, Laura, fascinada con lo que remueve la aparición de esa otredad, se inquieta por “pensar que puedo ser víctima de una alucinación semejante. Aunque sólo fuera una alucinación, ha de ser tan horrible como si se tratara de un hecho real” (1872: 18). La salida de la seguridad física que el reconocimiento identitario desde la mirada otorga, cuestión especialmente promulgada por su padre, genera que esa mirada testimonial literaria esté anclada en una subjetividad que es puesta constantemente en duda por su vínculo con su irracionalidad femenina, la cual debe ser protegida por lo racional del patriarcado. Su primer encuentro con la vampiresa es descrito en la novela en términos de relación con lo pictórico, un “cuadro de una fantasmagoría surgiendo de la oscuridad” (1872: 4), que queda más marcado en su memoria que el resto de su infancia. En este primer encuentro, se tensionan constantemente los sentidos: la conquista y seducción de la vampiresa aparece también por lo háptico,

el tacto, como cuando “La joven me acarició, se echó en la cama a mi lado y me abrazó” (1872: 3), que se relaciona a lo largo del libro con la cuestión erótica y monstruosa, mientras que la descripción de la transformación en el porte del cuerpo del vampiro es acompañado por el pasaje entre el sueño y la vigilia, difuso y oposiciones entre la apariencia primera de dulzura con el siguiente ataque: la mirada como engaño y la mirada como prueba.

En este sentido, la cuestión de la mirada como anclaje de lo subjetivo, que se termina desligando del personaje de Laura al volver al régimen racional desde el punto de vista más bien masculino en el momento de la erradicación de la amenaza, también interesa por cómo es caracterizado, de manera monstruosa, el rostro de Carmilla en la novela: “El rostro de Carmilla había sufrido una transformación brutal. (...) desapareció como si se la hubiera tragado el aire” (1872: 42): se desencajan sus facciones y alerta a su carácter sobrenatural, el rostro termina siendo una máscara grabada en el recuerdo fantasmagórico.

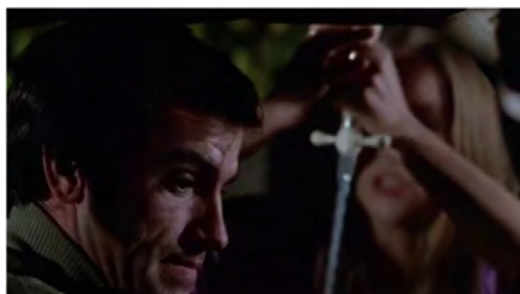
En la película de Aranda, estas primeras apariciones de la vampiresa se relacionan de mayor manera con el *adorsamiento* en cuanto “dinámicas espaciales y temporales que actúen más allá de la focalización y la frontalidad visual. Adorsarse no sobre un objeto [...], adorsarse a lo largo de un gesto, del acto perceptivo” (Bardet, 2021: 212). Con respecto al acto perceptivo, en la película, ante la máscara ilusoria de la *performance* de quietud del rostro de la vampiresa y la rostridad doméstica a la que se somete Susan, es la posibilidad del rostro cubierto lo que modifica esa mirada masculina. A diferencia de la imagen de la vampiresa que se le aparece en sueños como en el libro, lo que inquieta es su respuesta ante ella: cómo esta lleva a Susan a la acción. Mientras que el personaje presentado en la novela gótica a medida que transcurre el discurrir temporal comienza a caracterizarse por su postración y falta de movilidad, debido a la energía que Carmilla consume de ella, presentación con claros vínculos a las enfermedades crónicas que caracterizaban al período, Susan comienza a tener la posibilidad de dorsalizar y deshacer su rostro, como así también, su percepción.

En el primer sueño en donde se le aparece Carmilla a Susan, la habitación donde se encuentra presa la protagonista se ilumina con la presencia de la vampiresa tapada con el mismo velo lila. Retomando a Bardet, no hay una estricta dicotomía transparencia-opacidad, sino una construcción dorsal de su figura, un rostro efímero en su vínculo con el desaparecer momentáneamente en el fondo: ocupa todo el plano, abstraer su contorno, para luego apartar la tela y que aparezca su rostro. A esto, lo acompaña un montaje frenético donde aparecen constantes *flashes* de luz blanca en el cuadro que desautomatizan la mirada del espectador, llama la atención por la ruptura momentánea de esa visión lineal, como lo que ocurre al chuparle la sangre, cerrando el pacto tras entregarle la daga que reaparecerá recurrentemente. El *zoom-in* a su rostro y luego el puñal se utiliza para enfatizar los objetos que se complementan con los rostros que los observan —clave en una escena que será abordada posteriormente, en donde se ponen en juego los dispositivos de visión y la playa como escenario de la interrogación de la mirada patriarcal—, en la siguiente escena, remite por otro lado al contacto con la violencia como quiebre de lo rutinario del encierro doméstico.

La cuestión de la pérdida momentánea del rostro, o el ocultamiento que denota una postura acerca de la escapatoria de la identidad impuesta, aparece con mayor profundidad en la segunda secuencia onírica. Con el cuerpo de Andreu en la cama, Carmilla abre la puerta y la insta a Susan a tomar el puñal, quien queda con el rostro escondido de a momentos en las sombras. Ambas, al caminar, al accionar, tienen sus rostros

momentáneamente tapados. Cuando finalmente Susan, en su sueño, clava el puñal, lo que protagoniza la composición es el movimiento de la sangre en su rostro, su constante ocultamiento y el mostrar de lo maquínico de la acción, que, en este plano del deseo construido mediante el sueño, muestra esa libertad desmesurada, una liberación de la acción y de la angustia por ser constantemente observada mediante ese ocultamiento parcial, la máscara creada por las sombras, su cuerpo, su cabello.

Otro punto clave que remite al llamado de atención y la construcción de desvíos sobre el lugar narrativo que ocupa en *Carmilla*, es la cuestión de la figuración del rostro en el retrato. Aumont en su recorrido acerca de las concepciones sobre el rostro afirma que el retrato se relaciona con la creencia de la posibilidad de verdad que lo vincula con el rostro “si es que el rostro está él mismo vinculado a la verdad, si es la verdadera ventana del alma (...) Implica la unidad de ese rostro en su verdad”. (1998: 27).



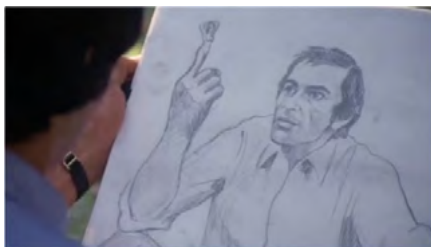
El retrato presentado en la novela de Le Fanu apela a la cuestión, nuevamente, de la temporalidad de la imagen y la cuestión del linaje familiar. Este retrato, de “una joven de rostro hermosísimo (...) lo que más me asombró fue su extraordinario parecido con Carmilla” está “ennegrecida por el paso del tiempo” (1872: 20), mientras el restaurador muestra orgullo por la posibilidad de generar una identidad transparente de esa persona, más allá del viricidio perpetuado en el pasado del entorno familiar de Laura. En este accionar de la restauración, aparece la perpetuación del régimen de visibilidad vinculado y a los modelos de la mirada clara y superficies idealizadas, que toman un carácter físico en el objeto del cuadro como marca de reconocimiento y seguridad de la integridad física y social en la novela.

Si, como afirma Bardet, el dorsalizar significa también tomar espacio y “habitar las hendiduras del régimen de visibilidad imperante como trazos alternativos que escapan a la oposición entre gran exposición transparente y total opacidad” (2021: 21), en la película, los retratos tienen un papel todavía más protagonista, como así también el accionar directo de Susan sobre los mismos, desde donde pensar en esa pérdida de la identidad y la historia como un lugar de vigilancia, que castiga con el borramiento y recorte violento del rostro, como otra vertiente de posibilidad de la mirada. El retrato ultrajado, la violencia de la sangre que permanece en él, le permite a Carmilla liberarse para generar su accionar.

Con respecto a las hendiduras del régimen de visibilidad como lugar para ser habitado, al personaje de Susan le inquieta esa falta de figuración hasta el punto en que va a buscar al sótano, a lo subterráneo, los retratos ocultos de esas mujeres, mientras que es su propia linterna la que ilumina sus rostros. Primero aparece Carol en el hueco del retrato en un momento de diversión. Este personaje se configura también como un desdoblamiento incluso de la cuestión de la identidad y el destino del rol de la mujer en la sociedad de la película, la niña tiene una herida vinculada con el automóvil por la muerte de su maestra, y posteriormente será también “infectada” por la vampiresa. Ellas en esa falta de rostro ven un momento para la posibilidad de la identificación con la intriga de perder ese rostro, de poder ellas mismas decidir deshacerlo o iluminarlo, que se interrumpe súbitamente con la aparición del esposo, quien toma el control del haz de luz.

La cuestión lumínica reaparece en una escena posteriornn, cuando es Susan la que entra al cuarto en donde Carmilla se encuentra en la cama, descansando. Luego de decirle la vampiresa que puede prender la luz si así lo quiere, con en el gesto de prender la lámpara e iluminar la habitación, Carmilla se tapa los ojos con las manos, revelando los anillos que también eran parte del cuadro ultrajado, mientras atrás de Susan se encuentra un cuadro que remite a un beso, infantil en las actitudes, entre dos mujeres. Nuevamente, reaparece la cuestión del retrato con una mirada que se fuga de los modos hegemónicos de la mirada, como así también, el gesto del ocultamiento momentáneo a partir de gestos que toman lugar por la interacción entre ambas mujeres.

Susan, además, constantemente elabora retratos propios (“¿es así como tú me ves?”, le pregunta Carmilla, sentada al lado de la ventana mientras Susan dibuja su rostro), como uno que boceta a Carol, guardados en un cajón, e incluso dos de ellos, elaborados a partir de las imágenes del rostro de la vampiresa, le permiten identificar a Carmilla como quien aparece en sus sueños, no con una imagen ajena sino con su propio gesto perceptivo dorsalizador que habilita la identificación de su obsesión visual. Incluso realiza un retrato de su marido, con un tinte surrealista en la intervención y ruptura del cuerpo realista al dibujarle cuerpos femeninos en los dedos.



La ruptura de la mirada racionalizadora que intenta constantemente encerrar al rostro en la explicación y agenciamientos de poder llega a un punto cúlmine en su tensión entre esa primera mirada moderna y las posibilidades inquietantes de desvíos del rostro nítido en la escena en la que el esposo de Susan encuentra a Carmilla en la playa. Es en esta escena donde ocurre el mayor choque entre esa mirada masculina que controla el deseo con una mirada más experimental desde el tratamiento de los cuerpos, que incluso se podría llegar a vincular con la película de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) en cuanto hace foco a través de lo objetual en el dispositivo de la mirada, aquí figurado en el instrumento de visión de la máscara de buceo que protege la mirada de Carmilla mientras Andreu desentierra fragmentos de su pecho desnudo, el cual anticipa esa toma final de la película. Además, esta escena finaliza invitando a la vampiresa al hogar donde imperan los valores tradicionales, su imagen primero mostrada a través del vidrio del símbolo de control, el automóvil que, en la persecución final, también será roto violentamente por parte de las dos mujeres, rompiendo completamente el campo de visión del marido que intenta concretar su escape.

El recurso del *zoom-in*, anteriormente utilizado para delimitar los pares rostro-objetos claves para la narrativa, aparece aquí relacionando y tensionando la mirada del esposo de Susan con, a la par de una siniestra banda sonora, la mano enterrada en la arena. El escenario de la playa parece aislar a los

cuerpos como si estuvieran en un escenario totalmente ajeno al mundo verdoso y decadente que se construye en la película. Lo más punzante de esta escena se da desde un cambio del punto de vista, crucial para llevar al límite la tensión formal: la cámara toma la posición de la vampiresa, y observa al esposo de Susan, perpetuador de esa lógica de la mirada tradicional, quitarle la opacidad al rostro, revelándolo. Opuesto a las transiciones que ocurren en los sueños y momentos de violencia de Susan, donde desde lo luminoso el rostro se vuelve hacia el enmascaramiento y las sombras por la acción propia, aquí la barrera de vidrio del visor de buceo marca un límite, pero también protege los ojos de Carmilla de ser revelados visualmente por completo. La mirada de Andreu y el desentierro y toma de control de ese cuerpo aparentemente perdido en la orilla jamás logra desempolvar por completo los mecanismos y mutaciones a los que los otros personajes pueden acceder.

› Conclusiones

A lo largo del análisis de *La novia ensangrentada*, puede remarcarse como crucial el movimiento de los rostros, como así también la tensión entre dos miradas puestas en jaque. Aranda tensiona una cámara que subraya el poder de la mirada masculina que intenta poner un punto final a la imagen amenazante de la otredad, con rostros y gestos que dorsalizan las posibilidades de representación de ese rostro, y los desvíos posibles a partir del gesto de la pérdida del rostro no como borramiento total de la identidad sino como un devenir momentáneo, un verdadero desenmascaramiento de las lógicas atrapantes de la rostridad.

Lo que seguramente queda de *La novia ensangrentada* en la retina del espectador son momentos de gran intensidad visual, que desafían al ataúd cerrado y a la ruptura violenta del cuerpo. Si en *Carmilla* la imagen de la vampiresa permanece como una sombra, una huella constante de la amenaza posible que se oculta en la falta de veracidad de la mirada, en *La novia ensangrentada* se vislumbra esa oscuridad como un campo de posibilidades, para que, al volver a ser iluminadas, aparezca la posibilidad de gestar una imagen propia, que mute entre la opacidad y la transparencia impuesta. Si el gesto momentáneo es suficiente para romper esas estructuras, la respuesta parece residir en el contraste de imágenes, y en la exploración sobre qué otras aristas abren un rostro efímero que se defina a sí mismo como dorsalizado.

› Bibliografía

- › Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica.
- › Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Cactus.
- › Boero, S. (2019). Rostros y umbrales: Algunos aportes en torno a tres materiales estéticos. En M. Casarin (Coord.), *Derivas de la literatura del siglo XXI* (pp. 79-96). Edicea.
- › Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- › Canovas, J. (2000). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- › Casado García, L. (2013). *Historia y análisis del cine fantástico y de terror en España: El hombre lobo en el cine español*. [Proyecto Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos].

- › Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). Año cero. Rostridad. En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 173-196). Pre-textos
- › Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. El Cielo por Asalto.
- › Grüner, E. (1995). Foucault: una política de la interpretación. En M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx* (pp. 3-13). El Cielo por Asalto.
- › Gutiérrez De Angelis, M. (2017, mayo 6). El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica. <https://www.e-imagen.net/el-rostro-como-dispositivo-de-la-antropometria-a-la-imagen-biometrica/>
- › Le Fanu, S. (1872). *Carmilla*. Recuperado de <https://mrpocrafthyde.files.wordpress.com/2011/08/carmilla-de-sheridan-le-fanu.pdf>
- › Levinas, E. (2002) *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme.
- › Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.
- › Mulvey, L. [1975] (2001). "Placer visual y cine narrativo" en B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Akal.
- › Navarro, O. (2008). El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas. *Contrastes: Revista internacional de filosofía*, 13, 177-194.
- › Tringali, W. (2016). *Not Just Dead, But Gay! Queerness and the Vampire*. [Tesis de grado, Bridgewater State University].
- › Vidaurre, C. (2005). *En el ojo del Cíclope, vampiros, monstruos y otras figuras de la alteridad en cuatro filmes de autor*. Universidad de Guadalajara.