

## 01

## SANGRE LATINOAMERICANA. TRANSFORMACIONES DE LA CONDESA BÁTHORY EN LA CONDESA<sup>1</sup>

Gabriel Eljaiek-Rodríguez

Recebido em 02 mai 2022.

Aprovado em 01 set 2022.

**Gabriel Eljaiek-Rodríguez**

Doutor em em Literatura Hispano-Americana pela Emory University em 2012.

Site: <https://geljaiekrodriguez.wordpress.com/>.

**Resumen:** La película hondureña *La condesa* (2021) de Mario Ramos transpone y reubica en Latinoamérica a la legendaria Condesa Báthory, personaje gótico profundamente ligado a la geografía y los imaginarios balcánicos. Esta transgresión enriquece a la vez que transforma el mito de la “condesa sangrienta”, resaltando de manera crítica elementos de la colonialidad del gótico y del desangramiento del continente por parte de vampiros europeos. De esta manera, el filme va más allá de las representaciones latinoamericanas del personaje, adaptándola a un contexto continental y a la construcción de un linaje de explotación y desangramiento, y creando de paso una película gótica latinoamericana.

**Palabras clave:** Erzsébet Báthory. Condesa sangrienta. Condesa Báthory. *La condesa*. Mario Ramos. Gótico latinoamericano.

---

1 “Latin American Blood. Transformations of Countess Báthory in *The Countess*” / “Sangue latino-americano. As transformações da Condesa Báthory em *A Condesa*”.

**Resumo:** O filme hondurenho *A Condessa* (2021) de Mario Ramos transpõe e recoloca na América Latina a lendária Condessa Báthory, personagem gótica profundamente ligada à geografia e ao imaginário balcânico. Essa transgressão enriquece e transforma o mito da “Condessa sangrenta”, destacando criticamente elementos da colonialidade gótica e o sangramento do continente pelos vampiros europeus. Dessa forma, o filme vai além das representações latino-americanas do personagem, adaptando-o a um contexto continental e à construção de uma linhagem de exploração e sangria, e no processo criando um filme gótico latino-americano.

**Palavras-chave:** Erzsébet Báthory. Condessa sangrenta. Condessa Báthory. *A Condessa*. Mario Ramos. Gótico latino-americano.

La gótica historia se ha contado en novelas, películas, documentales e historietas: la bella condesa este europea atraía a inocentes jóvenes a su castillo y luego de torturarlas se bañaba en su sangre, la que consideraba como un bálsamo rejuvenecedor. Esta narrativa ha hecho que la condesa húngara Erzsébet Báthory (1560 – 1614) haya pasado a la historia, y a la cultura popular, como el epítome del vampirismo real, además de ser descrita como el más prolífico asesino en serie de la historia. Las imágenes de cuerpos fragmentados, instrumentos mecánicos de tortura y baños de sangre han permeado la representación de la condesa Báthory, hasta el punto de definir la forma en que el personaje real es recordado, más allá del hecho que muchas de las historias puedan o no ser comprobadas. Por siglos, investigadores y cronistas basaron sus argumentos en testimonios orales, la mayoría de los cuales estuvieron fundados en rumores y muchos otros fueron conseguidos a través de la tortura de los sirvientes

de la condesa. Como afirma László Kürti, incluso las partes más icónicas de la historia no están basadas en ninguna evidencia real:

The most common story of Elizabeth Bathory's reign of terror – that of the blood bath – is not supported by any evidence. However, the story of the Blood Countess has been seized upon by many writers and film-makers, for whom the heady mixture of Elizabeth's beauty, sophistication, extreme cruelty, lesbianism and bisexuality have formed the basis for many a prurient retelling. (KÜRTI, 2009, p. 140)

Uno de los primeros textos impresos en donde aparece referenciado el baño de sangre es la *Trágica Historia* (1729) de László Turóczi. En su texto el historiador jesuita compone una imagen horrenda y chocante que, a pesar de no tener ningún fundamento testimonial o probatorio, será repetida sin cesar en cada nueva iteración de la historia de la condesa Báthory. En el siglo XX, textos académicos como *En busca de Drácula (In search of Dracula: A true history of Dracula and vampire legends 1972)* de Raymond T. McNally y Radu Florescu, y famosos poemas en prosa como *La condesa sangrienta (La comtesse sanglante 1962)* de Valentine Penrose, petrificaron una representación de la condesa, añadiendo a la imagen del baño de sangre nuevos elementos truculentos que de ahí en adelante serán fundamentales para narrar la historia<sup>2</sup>. La literatura gótica se nutrió también de la leyenda de la condesa Báthory, inspirando de manera más o menos directa narraciones tan reconocidas como *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu y dándole forma al mito gótico del vampiro. El cine también ha jugado

---

2 Entre ellos el uso de métodos de tortura como la doncella de hierro o jaulas especialmente diseñadas para desangrar, así como la presencia de aterradores sirvientes que apoyan a la condesa en sus horribles quehaceres.

un papel muy importante en la monumentalización de la figura gótica de la condesa Báthory, en filmes como *Countess Dracula* (1971) de Peter Sasdy, *Cuentos inmorales* (Contes immoraux 1973) de Walerian Borowczyk, *Countess Dracula's Orgy of Blood* (2004) de Donald Glut y *The Countess* (2009) de Julie Delpy<sup>3</sup>. En este universo representacional, de poco ha valido la investigación crítica de académicos e historiadores húngaros como László Nagy, Irma Szádeczky-Kardoss o Lázló Kürti. Para ellos las acusaciones contra la condesa Báthory fueron fabricadas y provinieron del horror que una mujer poderosa y rica – tanto por sus títulos nobiliarios como por la extensión de sus tierras – suscitó en la nobleza húngara de la época. De acuerdo con Szádeczky-Kardoss, la persecución en contra de Erzsébet Báthory fue utilizada en la política transilvana como una forma de destruir la reputación nacional de la familia Báthory, así como para legitimar la subida al poder del palatino György Thurzó (SZÁDECZKY-KARDOSS) – primo de la condesa, y oficial a cargo de la investigación en su contra. En un gesto similar, la película *Bathory* (2008) del director eslovaco Juraj Jakubisko, es uno de los pocos intentos cinematográficos de contradecir la representación de la condesa Báthory como una demencial asesina en serie, en vez centrándose en los ataques que sufrió por su posición económica y política.

Siguiendo las representaciones de la condesa Báthory como un personaje gótico, esto es, como una bella vampira humana que desangra jovencitas en la oscuridad de su castillo, la película

3 La lista de filmes es la larga e incluye títulos como *Daughters of Darkness* (1971) de Harry Kümel, *Thirst* (1979) de Rod Hardy, *Stay Alive* (2006) de William Brent Bell y *The Neon Demon* (2016) de Nicolas Winding Refn. El personaje también ha sido representado en series de televisión como *Lore* (2017) así como en la quinta temporada de *American Horror Story* (2015-16).

hondureña *La condesa* (2021) de Mario Ramos brilla por su puesta en escena y calidad técnica, a la vez que por su transposición y reubicación en algún lugar de Latinoamérica de un personaje que está profundamente ligado a la geografía (e imaginarios) balcánicos. Esta transgresión enriquece a la vez que transforma el mito de la condesa Báthory, resaltando de manera crítica elementos de la colonialidad del gótico y del desangramiento del continente por parte de vampiros europeos (ficcionalizados y figurados). En este sentido, el filme va más allá de las representaciones que el gótico latinoamericano ha hecho del personaje de la condesa Báthory, adaptándola a un contexto latinoamericano y a la construcción de un linaje de explotación y desangramiento.

### **MIRADAS LATINOAMERICANAS A LA CONDESA BÁTHORY**

Escritoras y escritores latinoamericanos no han sido inmunes a la atracción gótica que el personaje de la condesa Báthory y su historia producen. En su novela *62/Modelo para armar* (1968) Julio Cortázar ubica a la condesa como una ausencia siempre presente en el texto, que se manifiesta no como un personaje activo sino como una serie de indicios que hacen que los narradores piensen constantemente en “la condesa” y en su legado sangriento. Esto es visible desde la primera línea de la novela, cuando Juan juguetonamente traduce el pedido de un “chateaubriand saignant” (o un bife sangrante) como un “castillo sangriento”. La broma lingüística entre *saignant* y *sanglant* es reconocida por el personaje como completamente conectada con la condesa Báthory: “El comensal gordo había pedido un castillo sangriento y su voz había concitado otras cosas, sobre todo el libro y la condesa

[...] la imagen dominante había sido la condesa, tan clara como el libro o la frase del comensal gordo o el perfume del Sylvaner” (CORTAZÁR, 1980, p. 9).

El hecho de que los personajes se refieren a Erzsébet Báthory cuando hablan de “la condesa” es claro, a pesar de que su nombre y apellido nunca son mencionados directamente. Las descripciones del personaje histórico y las acciones que se le imputan aparecen constantemente en la narración, en calles oscuras que recuerdan a las ruinas del castillo de la condesa en Csejte – “sabiendo muy bien que no íbamos a encontrarla a esa hora, aunque más no fuera porque la condesa debía rondar otras ruinas, la torre del castillo donde siglo atrás había muerto de frío y de abandono, donde la habían emparedado para que no siguiera desangrando muchachas” (1980, p. 84) – o en personajes que pueden o no ser resurgimientos del infame personaje. Es el caso de Frau Marta, anciana vienesa en quien Juan y la danesa Tell ven un avatar de la condesa Báthory:

Ni Tell ni yo hubiéramos podido precisar cuándo empezaron las asociaciones de ideas, desde luego ni a ella ni a mí se nos había ocurrido distintamente que la vieja pudiera ser algo así como una presencia de la condesa puesto que siempre habíamos coincidido melancólicamente en que no hay reencarnaciones o que si las hay el reencarnado no se entera y la cosa carece entonces de todo interés” (CORTAZÁR, 1980, p. 81)

A pesar de no creer en la reencarnación, tanto Juan como Tell continúan pensando que Frau Marta de alguna manera está conectada con la condesa, ya como presencia o como sombra, siempre entrevista en las calles cercanas al hotel donde los dos

se hospedan en Viena – y que ellos sospechan alojó a la condesa Báthory en sus viajes centroeuropeos. Las sospechas que la vieja vienesa despierta en los imaginativos Juan y Tell son producidas por la manera como Frau Marta enreda verbalmente, y de “manera aracnoide”, a mujeres jóvenes para que se hospeden en el hotel, (una de las cuales es nombrada como la “chica inglesa”). El posible vampirismo – real o simbólico – de Frau Marta es reforzado por Cortázar con una referencia metaliteraria a su cuento de 1977 “Reunión con un círculo rojo”, en donde el narrador del cuento y una turista inglesa caen en la trampa de un grupo de vampiros y licántropos que cazan en restaurante de comida este-europea<sup>4</sup>. Que Cortázar invoque a la condesa Báthory en su novela de 1968 no es un hecho aislado y posiblemente responde a la fascinación desencadenada por el ensayo histórico de Valentine Penrose *Erzsebet Bathory, La comtesse sanglante* (Erzabeth Báthory, *La condesa sangrienta*). Publicado en 1962, esta biografía novelada influyó grandemente en la forma como el personaje será representado y apropiado por la literatura y el cine, esto es, como será construido como un personaje gótico, un vampiro/bruja de carne y hueso que se deleita en el sufrimiento humano. La introducción del texto marca este tono desde las primeras líneas:

He aquí la historia de la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas. Una historia auténtica e inédita. Ha sido difícil hacerse con los documentos pertinentes, ya que aconteció hace más de tres siglos

---

4 En los dos casos, Cortázar enmarca sus relatos en el gótico haciendo uso de los nombres de los restaurantes en donde comienzan las historias: en *62/Modelo para armar* Juan observa al comensal gordo en el restaurante Polidor, visible homenaje a John Polidori (1795-1821) – autor del primer relato moderno de vampiros – y en “Reunión con un círculo rojo” toda la acción transcurre en el restaurante Zagreb, capital de Croacia, y referencia a al origen este- europeo de muchos de los monstruos del género gótico.

y medio, en aquella Hungría salvaje, incomunicada ahora tras el telón de acero [...] La Alimaña de Csejthe, la Condesa sangrienta, aúlla aún, de noche, por los aposentos cuyas ventanas y puertas todavía siguen tapiadas. (PENROSE, 1987, p. 9)

En esta introducción, la poeta francesa no sólo demuestra su conocimiento histórico sobre la condesa, sino también su desdén eurocéntrico (y específicamente, centro-europeo) con relación a las tierras balcánicas que considera “salvajes”, asiladas y propicias para historias truculentas y sangrientas. Esta actitud es parte de una mentalidad colonial que permea el gótico literario y cinematográfico, y que crea una serie de espacios geográficos que son monstruosos y que producen monstruos: los Balcanes, el Medio oriente, África, y posteriormente Latinoamérica y el Sudeste asiático. Como afirman Johan Höglund y Tabish Khair, cuando Drácula transporta a Harker a su castillo atraviesa la frontera entre Este y Oeste, el espacio entre la Europa que se imagina así mismay el otro Oriental (HÖGLUND; KHAIR, 2013, p. 1). Hablando específicamente del este de Europa, Kürti afirma que “there is no disagreement among scholars that the Balkan and Eastern European region in general has been one of the major sources of otherness for the West” (KÜRTI, 2009, p. 135), hecho que es posible observar desde las narraciones góticas del siglo XVIII hasta filmes de horror contemporáneos como *Hostel* (2005). En sus narrativas Cortázar al mismo tiempo replica y subraya la artificialidad y arbitrariedad de esta geografía gótica, haciendo visible la tensión entre homenaje y crítica que es fundamental en el gótico latinoamericano<sup>5</sup>.

5 En mi libro *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* (2017) he discutido de manera extensa la forma como escritores, escritoras y directores de cine latinoamericanos y latinoamericanas construyen sus obras góticas aprovechando la

Otra escritora para quien la condesa Báthory se convirtió en un referente gótico fue la poeta argentina Alejandra Pizarnik. En 1971 Pizarnik publicó el ensayo “La condesa sangrienta” como un comentario al texto de Penrose, en la forma de un poema en prosa y con un tono que se balancea constantemente entre el horror y la maravilla. Como Penrose, Pizarnik inicia su texto enunciando la culpabilidad del “personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas” (PIZARNIK, 2000, p. 241). Su narración, más corta que el texto de Penrose, está construida como una historia gótica, llena de castillos, bizarros y complejos instrumentos de tortura, oscuros espejos, magia negra y sirvientas que, en palabras de la poeta, eran “exactamente la hechicera del bosque, la que nos asustaba desde los libros para niños. Viejísima, colérica, siempre rodeada de gatos negros” (PIZARNIK, 2000, p. 250). El texto, además, está lleno de sangre, mucha sangre que mana de las doncellas que los ayudantes de la condesa raptan y que ella recibe impasible como bálsamo de eterna juventud.

En la narración de Pizarnik hay una fascinación con la historia, así como una atracción/repulsión por las acciones que la condesa narrada lleva a cabo en la soledad de su castillo. Como afirma Graciela Aletta de Sylvas, en “La condesa sangrienta”, “hay un plus de sentido en la enunciación, en el deslizamiento de la subjetividad, que me parece reveladora, en los epígrafes y citas y también en el placer con que Pizarnik, desde el personaje, espía las escenas de tortura” (ALETTA DE SYLVAS, 2000, p. 243). La poeta observa

---

tensión entre su conocimiento e interés por el género (y la admiración por quienes lo han producido) y la crítica al uso de lo monstruoso para construir Otros nacionales, raciales, sexuales, etc. Esta crítica permea la forma como el gótico y el horror latinoamericanos se oponen a la vez que juegan con la “monstrificación” del continente y sus habitantes, tema común en obras góticas europeas y norte-americanas.

a la condesa, narrando sus horridas acciones de forma detallada y extática, y subrayando la delgada línea que en ciertos casos separa el horror y la belleza. Con su narración, Pizarnik perfecciona la imagen gótica de la condesa Báthory como una hermosa asesina, imposable y transmutada por la destrucción del cuerpo del otro, a la vez que extática por la consecución de la sangre – en últimas, una corporeización tanto de la figura del vampiro como de la idea de la Muerte. La condesa Báthory es a la vez la vampira que “lleva una vida nocturna y se ‘alimenta’ de la sangre de sus víctimas” (ALETTA DE SYLVAS, 2000, p. 246) y la hechicera que se convierte en la Muerte para vencer a la muerte – parafraseando a Pizarnik.

La imagen gótica de la condesa se concretiza en los últimos párrafos del texto, en donde la poeta revela una vez más su oscura atracción por el personaje:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso de horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable (PIZARNIK, 2000, p. 259)

Como Pizarnik aclara, su fascinación por la condesa Báthory no pasa ni por la compasión ni por la admiración, ya que las acciones que se le atribuyen a la condesa son imposibles de justificar o de admirar sin caer en una psicopatía similar a la que se le imputa. Pasa por el reconocimiento de la condesa como un “personaje maligno pero de una infinita tristeza y desamparo” (ALETTA DE SYLVAS, 2000, p. 247), esto es, como un personaje

gótico ambivalente, que por sus abyectas acciones destruye la frontera entre sujeto y objeto, y en el proceso se aniquila a sí misma. Como asevera María Negroni, el texto de Pizarnik es una experiencia “poético-pictórica” que somete “el acto de escribir a un escrutinio brutal” (NEGRONI, 2009, p. 42), tanto para la poeta como para el lector.

El escritor colombiano Ricardo Abdallah también usa la imagen gótica de la condesa Báthory en su cuento “La historia de Elizabeth Bathory” (1999), actualizándola y mezclándola con representaciones contemporáneas del personaje. Su relato corto está influenciado por la música metal y por la narrativa urbana, y narra el encuentro fortuito con una joven y bella avatar de la condesa Báthory que habita en el centro de la ciudad de Bogotá. Esta joven Báthory escucha y adora a *Cradle of Filth* y tal vez porque quiere emular a la condesa sangrienta, o porque es la condesa sangrienta, desangra jovencitas en su destartalado apartamento<sup>6</sup>. A pesar de su modernización y traslado geográfico, en el clímax de la narración el personaje encarna la imagen icónica de la condesa sangrienta:

Estaba desnuda y me miró sonriendo con la sonrisa más sensual y cruel que yo he visto. No era agua lo que ella tomaba en sus manos y derramaba sobre sus senos. Era un líquido rojo y espeso que con seguridad había brotado de los dos cuerpos desnudos colgados al lado derecho

---

6 El tercer álbum de la banda de metal extremo *Cradle of Filth*, llamado *Cruelty and the Beast* (1998), está dedicado a la condesa Báthory. Es un disco conceptual que narra la historia de la condesa y está flanqueado por una portada en donde una hermosa mujer yace semisumergida en una tina llena de sangre. *Cradle of Filth* no es el único grupo de metal que se ha interesado en el personaje: bandas como *Bathory* y *Countess* están claramente influenciadas por el personaje, y grupos como *Venom* y *Forever Slave* le han dedicado canciones.

de la bañera, tan pálidos como sólo puede estar un cadáver que ha sido despojado de toda su sangre (ABDALLAH, p. 70)

Todas estas representaciones definen a una particular versión de la condesa Báthory, una condesa sangrienta latino-americanizada, transformada al ser traducida a la lengua usada por escritores como Cortázar, Pizarnik y Abdallah, y reubicada en espacios de otredad diferentes a los del este de Europa – que además tienen su propia tradición colonial. Se trata también las versiones de la condesa Báthory que Ramos recibe (por lo menos la de Cortázar y Pizarnik), y que de maneras diferentes informan su película.

### **MÚLTIPLES CONDESAS EN LA CONDESA**

La película hondureña *La condesa* (2021) de Mario Ramos retoma el personaje de la condesa Báthory y lo adapta en una narración que no sólo es hondureña, por el lugar de origen del director y equipo técnico, sino también latinoamericana, con una variedad de actrices y actores de múltiples países del continente. A pesar de la presencia de múltiples protagonistas – tres generaciones de una misma familia – en un primer momento el personaje principal de la película es la mansión gótica en donde se desarrolla la narración. La importancia de la casa se refuerza en algunos de los carteles promocionales de la película, en donde una foto en contrapicado muestra la mansión de noche y entre árboles deshojados, imponente en su papel de palacete gótico. Ubicada en un lugar indeterminado, esta mansión es llamada “La condesa”, y como en muchas otras narraciones de casas encantadas, es parte

de la herencia de una prestante familia, cuyos miembros son mostrados intermitentemente como españoles y argentinos – en el filme, la familia está representada por la condesa en un pasado decimonónico, por Felipe y Eduardo en los años setenta del siglo XX, y por Sandra en el presente de la película<sup>7</sup>. A pesar del énfasis en la tradición familiar y el poder que esta familia parece ostentar en la región (el pueblo se llama “La condesa” también en honor a la matriarca del clan), el apellido de la familia nunca es mencionado.

Al bajarse del carro y mostrarle la imponente mansión a su novia Angélica, Felipe afirma que están ante “la casa donde vivió nuestra abuela”, construida por su abuelo para emular las comodidades que la condesa tenía en su palacio en Bulgaria. Como en *62/Modelo para armar*, la narración se desarrolla en un ambiente gótico vagamente este-europeo (en este caso una mansión que emula una distante Bulgaria), y en este espacio, la condesa Báthory está presente en todos los rincones a pesar de que el temido apellido nunca se mencione directamente. El silencio sobre el apellido familiar hace que el espacio en blanco se llene con la opción más adecuada, y que la fuerza del nombre Báthory se haga presente en ausencia – “fuerza de un nombre” que Pizarnik exalta en su texto como un talismán. En este sentido, una de las únicas referencias directas al nombre de la condesa viene de Sandra, quien asevera que su primer nombre era Isabel – versión española del nombre húngaro Ersébet.

La importancia de la mansión se hace aún más visible en la narración cuando el espectador descubre que el espíritu de la condesa encanta (y asecha) la casa, y que su influencia maligna

---

7 La película fue filmada en una casona en Ellicot City, en el estado de Maryland.

está aún vigente no obstante su muerte décadas atrás. Luego del encuentro de un sótano lleno de instrumentos de tortura y un álbum con recortes y fotos detallando las torturas, personajes y espectadores se enteran de que, como en la historia narrada por Penrose y Pizarnik, luego de la muerte de su esposo, la condesa torturó y asesinó múltiples mujeres jóvenes en el sótano de la mansión, con la ayuda de su sádico mayordomo. Haciendo eco de la historia de la condesa Báthory, la condesa de la película es también ajusticiada por los habitantes del pueblo, quienes al enterarse de sus horribles torturas deciden ahorcarla a ella y a su mayordomo. No obstante, este castigo (que parece funcionar en la historia de la condesa húngara) prueba ser ineficaz en el caso de la película, ya que el fantasma de la condesa continúa habitando la mansión e influyendo malignamente a quienes osan entrar a la casa y descubren su secreto.

El filme de Ramos conjura entonces una transformación fundamental en el carácter gótico de la condesa Báthory: el personaje pasa de ser una vampira “real”, que se mantiene joven gracias a continuos baños en sangre humana, a ser un fantasma capaz de influenciar a los vivos, y en cierta forma poseerlos para que lleven a cabo sus designios. Esto no quiere decir que el personaje pierda su conexión con la imagen del vampiro, ya que en las escenas del pasado se la muestra desangrando mujeres y al final del filme está inmersa en una tina llena de sangre, sino que su capacidad de extender su influencia maligna se expande y perfecciona. Esta transformación añade un elemento sobrenatural a la historia de la condesa Báthory, cuyo horror en gran parte ha radicado en que se trata de una historia real y aparentemente comprobable por

documentos históricos. Además, su presencia como un fantasma muestra la ineficacia del mecanismo de ajusticiamiento, así como la capacidad de la condesa de trascender la muerte y eventualmente volver a la vida.

Retornar a la vida de manera física se demuestra entonces como el fin último del asedio de la condesa en la película de Ramos, incluso si esto erradica de manera permanente a todos sus descendientes y a quienes los acompañan en la película. En las escenas finales, es posible ver a la condesa tomando un baño en una tina llena de sangre – que el espectador infiere es de Sandra, el único personaje que el fantasma de la condesa ataca de manera física – y luego escribiendo en el computador de Sandra, vestida a la usanza contemporánea y riendo mientras mira directamente a la cámara. El texto que escribe es una variación del fragmento que una voz en off narra al comienzo de la película, y encapsula su deseo de vivir eternamente: “toda historia tiene un final, pero cuál es nuestro final: cuando morimos, cuando nadie nos recuerda, o quizá la muerte es sólo el inicio de otra historia que se repite, se repite y se repite sin final”. El hecho de que la condesa creada por Ramos rompa la cuarta pared dos veces (la primera al sacar la cabeza de la tina sangrienta y la segunda al terminar de escribir la novela de Sandra) conecta definitivamente a la condesa del filme con la condesa Báthory, en un guiño al espectador que reconoce al personaje y su historia. Recurriendo a la icónica imagen del baño de sangre, Ramos demuestra que las sospechas estaban fundamentadas y que se trataba de la condesa Báthory y no de cualquier asesina en serie. De igual forma, con su corporeización

y contemporaneización el director enuncia que el personaje, histórico y fílmico, ha logrado la codiciada inmortalidad y habita en persona en Latinoamérica.

La película hondureña transforma y complejiza entonces al personaje histórico de la condesa Báthory, manteniendo la atmósfera gótica que rodea al personaje, esto es, la imagen que ha sido construida a través de múltiples narraciones literarias y cinematográficas. El hecho de que la narración se ubique en su mayoría en el siglo XX y en algún lugar de Latinoamérica (que no está especificado) no implica que se pierda el ambiente gótico. Por el contrario, la mansión es una casa encantada llena de espacios iluminados por una luz mortecina y puertas que se abren por sí solas; la decoración mezcla elementos religiosos, como cruces e imágenes religiosas, con ominosos espejos y una estatua sospechosamente similar al Pazuzu de *El exorcista*. A su vez, el sótano es la versión contemporánea de las catacumbas del castillo de Csejte, oscuro y con instrumentos de tortura organizados alrededor de una mesa de operaciones – reminiscente también de laboratorios góticos, al punto que Felipe afirma que le recuerda a *El gabinete del doctor Caligari*.

Todos estos elementos me permiten leer la película como una obra gótica, y específicamente como una obra gótica latinoamericana. Como mencioné con anterioridad, la imagen de Cortázar es titular, no solo por la presencia constante pero innombrada de la condesa Báthory –a imagen de *62/Modelo para armar*– sino también por la referencia directa a su obra en la película. En el primer desayuno que Eduardo y Paola pasan en la casa el tema de conversación gira en torno a *Casa tomada*, cuento gótico del

escritor argentino en donde ruidos, voces y murmullos obligan a los protagonistas a recluirse cada vez más en su propia casa, hasta quedar encerrados por una fuerza invisible. En la película, el cuento sirve como presagio de la extraña voz que los jóvenes empezarán a escuchar, resaltando el carácter de casa encantada de la mansión y subrayando la importancia de Cortázar para el filme.

A pesar de que en *La condesa* nunca se especifica dónde está la mansión, o en qué país está el pueblo de La Condesa, se puede inferir que está en algún país en Latinoamérica dado que todos los protagonistas son latinoamericanos o españoles no importa a que generación pertenezcan. La condesa es inicialmente enunciada como búlgara, pero cuando habla lo hace con acento español peninsular; Felipe y Eduardo son argentinos, Angélica es cubana y Paola es hondureña; a su vez, Sandra es española y Débora es dominicana. Leo esta mezcla, en apariencia aleatoria, como una apropiación y transformación de la historia de la condesa Báthory, que genera un linaje que no es este o centroeuropeo, sino español y latinoamericano. Como antes lo hizo Drácula (en las películas de El Santo, en *Vampiros en la Habana* o en *Vlad*), la condesa Báthory se muda a algún lugar de la geografía americana, en donde literalmente desangra a sus habitantes y se reproduce, engendrando un linaje que, aunque no comparte sus sádicos placeres, comparte la idea de explotar y sangrar a los habitantes del país en el que habitan y de mantener limpio el honor de la familia a toda costa<sup>8</sup>.

8 En varias películas del luchador mexicano El Santo, como *Santo en el tesoro de Drácula* (1968) y *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (1973), Drácula se muda del este de Europa a México, lo que desencadena una serie de conflictos con los luchadores encargados de proteger a los mexicanos de las garras del mal. Algo similar ocurre en la novela *Vlad* (2010), del mexicano Carlos Fuentes, en donde el legendario vampiro se muda a una casona en la Ciudad de México en busca de sangre mexicana. En *Vampiros en la Habana* (1985) del cubano Juan Padrón, el hijo y el nieto de Drácula se trasladan a

El concepto de honor y su defensa nunca han sido extraños para la sociedad española, más aún después de la unificación en 1492 y la expulsión de musulmanes y judíos de la península. Los discursos de honor en España estuvieron estrechamente vinculados a la profesión de la religión cristiana y al concepto discriminatorio de limpieza de sangre. Como afirma Max Hering Torres,

la limpieza de sangre diferenciaba a los cristianos viejos de los cristianos nuevos en una relación de jerarquía que reproducía antagonismos bajo el manto de la supuesta unidad cristiana. La limpieza de sangre hacía referencia a un pasado genealógico y, necesariamente, al linaje religioso de una persona o grupo. (HERING TORRES, 2010, p. 29)

Durante la conquista y la colonia, y a través de la consolidación de las instituciones españolas en América (incluidos los varios tribunales de la Inquisición), muchas de estas ideas entraron a hacer parte del horizonte interpretativo de las futuras naciones latinoamericanas, ya no como ejercicio discriminatorio contra musulmanes y judíos, sino contra indígenas y afrodescendientes. En este punto el eje religioso se descentra, dando paso a una discriminación basada en la idea de raza, que como asevera Aníbal Quijano,

es, con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años. Producida en el mero comienzo de la formación de América y del capitalismo, en el tránsito del siglo XV al XVI, en las centurias siguientes fue impuesta sobre toda la población del planeta como parte de la dominación colonial de Europa (QUIJANO, 2017, p. 17)

---

la capital de Cuba en búsqueda de ingredientes para una posición que los proteja del sol y les permita chupar sangre bajo en sol del Caribe.

La defensa del honor se transforma entonces en una herramienta de mantenimiento de estructuras sociales y raciales, que van de la mano con un ejercicio de poder socioeconómico. En este sentido no es inocente que en *La condesa* los personajes que hacen parte de la familia son españoles – poder colonial europeo en control de gran parte del continente americano– y argentinos, país que históricamente se ha narrado como más europeo que americano y ha tratado de sostener dicha falacia. Desafortunadamente, la narrativa del filme nunca especifica la manera en que estas movilizaciones ocurrieron – clarificando por qué parte de la familia es española y por qué parte es argentina.

Tampoco es inocente que las parejas de los miembros de la familia (incluido el esposo de la condesa, que sólo se menciona de paso en la película y cuya nacionalidad se desconoce) son latinoamericanas, particularmente de lugares que de una u otra forma han sido racializados: Cuba, Honduras y la República Dominicana. A pesar de que las tres mujeres –Angélica, Paola y Débora– no son racialmente diferentes a los demás protagonistas (en Latinoamérica podrían ser descritas como “blancas” o “mestizas”), en varias ocasiones se menciona que la familia de Felipe y Eduardo tendría problemas en aceptar a Angélica y Paola por el simple hecho de no saber dónde queda Cuba u Honduras – incluyendo una posible xenofobia dentro del acerbo familiar. Adicionalmente, el hecho de que son mujeres – y que Sandra y Débora son pareja – referencia el posible lesbianismo de la condesa Báthory, que horrorizó a sus detractores y acusadores, y que fue utilizado como un arma durante su juicio. Subraya, además, la supuesta realidad de que la mayoría de las víctimas de la condesa histórica fueron mujeres jóvenes.

La película entonces escenifica diferencias raciales, sociales, sexuales y nacionales entre los miembros de la familia – ¿Báthory? – y sus parejas, una distinción que subraya el carácter vampírico del clan (literal o figurado) y el carácter gótico de la narración. Como afirma Jack Halberstam, estos elementos y sus cruces narrativos son fundamentales para entender la historia del gótico y la puesta en escena de la sexualidad gótica: “where the foreign and the sexual merge within monstrosity in Gothic, a particular history of sexuality unfolds. It is indeed necessary to map out a relation between the monstrous sexuality of the foreigner and the foreign sexuality of the monster” (HALBERSTAM, 1995, p. 7). En la película, la monstruosa sexualidad de la condesa – el sangramiento y asesinato de jovencitas y el perverso placer sexual derivado de ello — esta indisolublemente conectada con su carácter de extranjera, de europea (búlgara/española) explotando cuerpos latinoamericanos. Este cuadro de relaciones es favorecido por el gótico latinoamericano, en cuentos, novelas y películas en donde el monstruo europeo y su linaje europeizado asedian, explotan y asesinan sujetos de Latinoamérica. Ejemplo de ellos son los ya mentados *Vampiros en la Habana*, o los filmes góticos colombianos *Pura sangre* o *Carne de tu carne*. En este sentido, y como he afirmado en otros textos, esta forma del gótico invierte modelos del gótico europeo (o estadounidense) en donde los monstruos y horrores proviene de la periferia del viejo continente, o de los continentes considerados como lugares de otredad<sup>9</sup>.

Aunque en un principio las relaciones familiares y sexuales presentadas en *La condesa* son ideales y las parejas parecen

---

9 En textos como *Selva de fantasmas* y *Colombian Gothic in Cinema and Literature* (2021).

equilibradas, el encuentro del álbum de fotos y la influencia de la condesa destruyen este equilibrio, exacerbando la importancia de la tradición y la defensa del honor familiar. Como en muchas obras del gótico europeo la intrusión del pasado premoderno destruye el presente, y como en muchas obras del gótico latinoamericano, la intrusión del pasado europeo evidencia formas de colonialismo, clasismo y racismo. En este sentido, para Felipe, Eduardo y Sandra, la protección del buen nombre de la familia y del secreto de la condesa, es más importante que las relaciones con sus parejas, lo que los convierte en extensiones de la explotación y desangramiento llevados a cabo por la condesa, y a Angélica, Paola y Débora en Otros explotados.

La diferencia de estos tres personajes con la familia se hace aún más visible por el hecho de que todas son capaces de percibir, en diferentes niveles, los fenómenos paranormales que ocurren en la mansión y la maldad que emana del fantasma de la condesa. Angélica se siente incómoda en la casa desde el primer momento y Paola es blanco de sucesos paranormales, como objetos y puertas que se abren solas – además de ser la única que manifiesta verdadero horror y disgusto frente a las fotos de las torturas y la única que quiere contactar a la policía. Débora por su parte, desde el primer día afirma que siente que la casa la está mirando y a medida que pasa el tiempo empieza a ver y a tener contacto con el fantasma de la condesa y con los fantasmas de las muchas mujeres asesinadas en la mansión. De manera importante, es ella quien hace explícita la identidad de la condesa al decirle a Sandra que el fantasma que las asedia “se llama Isabel. Mató a muchas chicas y usaba su sangre”. Con esta afirmación, Débora confirma

una vez más las sospechas (si las había) de que la condesa que encanta la mansión no es otra que Isabel (Erzsébet) Báthory, “la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas” de acuerdo con Penrose.

Como en muchos textos y películas góticas y de horror, la percepción de seres o eventos sobrenaturales no necesariamente salva a los personajes de la muerte o de destinos aún más horribles. La sangre de Sandra sirve como bálsamo rejuvenecedor y, aunque no es claro en el filme, su cuerpo tal vez es usado por la reencarnada condesa. Por su parte Paola, Angélica y Débora mueren violentamente, convirtiéndose en fantasmas de sitio, ancladas a la mansión y condenadas a repetir el mismo momento una y otra vez – al igual que Felipe y Eduardo. El conocimiento de eventos claves de la narración tampoco protege a los personajes de estos destinos, y prueba de ello son Sandra y Débora. Sandra ha estudiado la historia de su abuela Isabel y su curiosidad de escritora es la que la ha llevado a vivir en la casa mientras escribe un libro sobre la condesa; por su parte, Débora es capaz de ver al fantasma de la condesa y a través de visiones compartidas por los espectadores, es quien conoce (y sufre) la historia de los horrores cometidos por la condesa de manera más clara.

Aunque en su película Ramos presenta al personaje histórico de la condesa Báthory como una asesina, como la “condesa sangrienta” que se baña en sangre humana para permanecer joven, el transporte a las Américas que se lleva a cabo en la película transforma al personaje de manera fundamental. Su presencia como fantasma en la mansión La condesa le da un poder que no ha tenido en muchas otras narraciones, esto

es, la permanencia y la capacidad de afectar a los vivos más allá de la muerte, todo en miras a reencarnarse en uno de sus descendientes. Este hecho literaliza de manera perversa la idea de sobrevivir a través de la descendencia, dándole un alcance al personaje pocas veces visto. Su hispanización, además, transmuta al personaje en un monstruo gótico capaz de memorializar la explotación europea del continente y de poblaciones (argentinas, cubanas, dominicanas u hondureñas, para mencionar únicamente las nacionalidades escenificadas en la película) que se ven como desechables – como materia prima – en la consecución del fin último de la explotación. La narración de la condesa Báthory en el filme *La condesa* puede entonces verse como un texto que cualifica, más no simplifica: es la historia de una condesa europea que se bañaba en la sangre de muchachas latinoamericanas, y que ha vuelto a la vida en el continente.

## REFERENCIAS

- ABDALLAH, Ricardo. La historia de Elizabeth Bathory. *Noche de Quema*. Fundación El Libro Total. Disponible en: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=649>.
- ALETTA DE SYLVAS, Graciela. “Para una lectura de *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Arrabal*. n. 2, p. 243-54, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *62/Modelo para armar*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.
- CORTÁZAR, Julio Reunión con un círculo rojo. In: CORTÁZAR, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, Gabriel. *Selva de fantasmas*. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- HALBERSTAM, Jack. *Skin Shows*. Gothic Horrors and the Technology of Monsters. Durham: Duke University Press, 1995.

HERING TORRES, Max. Limpieza de sangre en España. Un modelo de interpretación. *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*. México: El Colegio de México, 2011.

KHAIR Tabish; HÖGLUND, Johan. *Transnational and Postcolonial Vampires*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

KÜRTI, László. The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Bathory Story. *Narodna umjetnost*, 46/1, 2009, p. 133-159.

NEGRONI, María. *Galería fantástica*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2009.

PENROSE, Valentine. *La condesa sangrienta*. Madrid: Ediciones Siruela, 1987.

PIZARNIK, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Alejandra Pizarnik. Obra completa. Medellín: Editorial Árbol de Diana, 2000.

QUIJANO, Aníbal. ¡Qué tal raza! *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes*. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

SZÁDECZKY-KARDOSS, Irma. The Bloody Countess? An Examination of the Life and Trial of Erzsébet Báthory. *Notes on Hungarian History*. Available at: <https://notesonhungary.wordpress.com/2014/05/31/the-bloody-countess/>.