





BÁTHORY.

De asesina en serie a musa artística.

Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro

Universitat de València

Resumen

La condesa Báthory no solo tiene el dudoso privilegio de haber sido, posiblemente, la mayor asesina en serie de la historia, sino que, además, ha inspirado como personaje de ficción a una de las pocas vampiras con entidad propia y función protagonista del cine de terror. El presente artículo pretende ofrecer una panorámica de las obras inspiradas por un personaje histórico cuya huella sigue presente gracias a la instrumentalización que del mismo han hecho disciplinas creativas como el cine, el cómic y la literatura. A este respecto resulta sorprendente tanto la variedad de perspectivas con las que ha sido tratado el personaje, como el hecho de que hayan sido los artistas españoles quienes más hayan hecho uso del mismo.



Aunque el asesinato en serie es una tipología criminal habitualmente asociada a los hombres, es una mujer la que ostenta el dudoso honor de ser la mayor y más terrible asesina en serie de la historia de la humanidad: la condesa húngara Erzsébet Báthory (1560-1614). Unas seiscientas víctimas, todas ellas vírgenes, podrían atestiguarlo si estuvieran con vida¹. Ciertamente es que las religiones patriarcales han invertido maliciosamente la naturaleza de la Gran Madre o Diosa Blanca. Con frecuencia, la cosmovisión romana y la hegemonía posterior del judeocristianismo manipularon muchos mitos femeninos con la intención de trocar sus características beneficiosas y protectoras en otras diabólicas. Así, figuras mitológicas como Lilith y Eva sirvieron de chivos expiatorios hacia los que proyectar las iras de una humanidad regida por hombres. Posteriormente, la figura de la “femme fatale” materializó ese concepto en la historia del arte, especialmente a par-

1. En realidad, según las fuentes consultadas, el número varía entre 80 y 600, aunque la mayoría lo sitúan entre 300 y 600.

tir de mediados del siglo XIX. Sin embargo, en la condesa Báthory tenemos un ejemplo real de mujer malvada, independientemente de las consideraciones patriarcales. Una mujer obsesionada por su belleza que no vaciló en asesinar a cientos de doncellas para bañarse con su sangre y preservar –así lo creía ella– su juventud. Un monstruo real que ha inspirado a multitud de artistas, como veremos a continuación.

I vampiri (Riccardo Freda, 1957) es famosa por ser, en opinión de muchos especialistas, la película que inaugura el género del cine gótico italiano. En realidad, ofrece una interesante hibridación de géneros en la que a una trama policíaca se le une enseguida el terror y la ciencia-ficción, pues el filme pretende ofrecer una explicación científica del vampirismo, usando como protagonista un personaje directamente inspirado en la condesa Báthory y protagonizado por la actriz Gianna Maria Canale. El rodaje lo inició Riccardo Freda pero lo concluyó Mario Bava, quien hasta ese momento se estaba haciendo cargo únicamente de la fotografía y de los efectos especiales. Si la importancia histórica del filme reside en su carácter seminal del género en Italia, su interés se amplía, además, por el modo en que la trama adelanta no pocos aspectos de producciones posteriores que tienen a la condesa por protagonista. Pero lo más destacado quizás sea el virtuosismo del trucaje con el que Bava nos muestra la metamorfosis de la vampira al final de la película, cuando envejece aceleradamente antes de morir. Con medios que podríamos considerar artesanales –usando filtros de colores mientras se filma con emulsión en blanco y negro²– el resultado es superior, incluso, al que se hubiera podido lograr en la actualidad mediante la animación digital.

Transcurre una década antes de que el cine se atreva de nuevo con tan funesto personaje, y para entonces estas películas heredan la pauta de modernidad basada en el uso del color, la violencia y el erotismo explícitos, que ya había explotado el cine británico de la Hammer. El cine de terror español no fue una excepción a este respecto; sin embargo, explotó de forma especial estos recursos usándolos como válvula de escape para una sociedad ferozmente reprimida por el control férreo que la Iglesia Católica ejerció durante la Era Franquista. Jacinto Molina (1934-2009) –más conocido por su nombre de actor, Paul Naschy– es el artista en cuya obra más presencia ha tenido la infame condesa. Autor completo (director, actor, guionista, dibujante, novelista), se especializó en el cine “fantaterrorífico”³ y logró fama internacional encarnando al licántropo Waldemar Daninsky. Luchador nato cuya actividad cinematográfica no siempre alcanzó los resultados que merecía su amor

2. El mismo trucaje que en su día se utilizó para la transformación de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931).

3. El término, supuestamente acuñado por el propio Naschy, hace referencia a las películas de terror que incluyen elementos y personajes sobrenaturales, y que gozó de especial predicamento en la industria cinematográfica española desde mediados de los años 60 hasta mediados de los 70.

sincero al género, Naschy nos legó su visión sobre Báthory en cuatro películas y un libro, su propia autobiografía, donde dedica un capítulo entero a relatar su vida con todo tipo de detalles macabros y nos cuenta los motivos por los que la incluyó en su filmografía:

“(...) Erzsébet Báthory de Nadasdy es el monstruo femenino más perverso de la historia de la humanidad. Eso dice Huysmans y yo lo corroboro; por eso la elegí para ser la enemiga más fuerte, peligrosa, astuta y letal de Waldemar Daninsky. Su reinado cinematográfico comienza ya en *La marca del hombre lobo*, donde la llamo Wandesa (Aurora del Alba). El personaje se perfila e incluso utiliza su auténtico nombre en *El retorno de Walpurgis*, película en la que demuestra sus terribles instintos sádico-lésbicos. (...) Sus connotaciones y rasgos se acentúan en la mítica *La noche de Walpurgis* (inolvidable Patty Shepard) para que su identificación total se produzca en *El retorno del hombre lobo* (interpretada por Julia Saly, devastadora y cruel). En este filme es la auténtica Báthory, sanguinaria, ansiosa de sangre joven, satanista, lesbiana y capaz de desatar las furias del averno. (...) La Condesa Sangrienta era, en mi opinión, el enemigo adecuado para enfrentarse una y otra vez, en lucha sin cuartel, al asesino de la luna llena.”⁴

La coherencia y la homogeneidad caracterizan el tratamiento fílmico que otorga Jacinto Molina a Erzsébet Báthory, configurado en todas sus películas como personaje secundario y antagonista del personaje principal, que no es otro que el hombre lobo que él mismo encarna. Esta constante permite, por un lado, el desarrollo del eterno enfrentamiento entre vampiros y licántropos, tema que ha sido recuperado y explotado con gran éxito comercial y poca fortuna artística en el cine postmoderno⁵. Contradiendo las tradiciones mitológicas⁶, Molina plantea una enemistad que parece tan natural como endémica y que, sin embargo, solo encuentra una justificación moral en la diégesis de sus películas: no es la competitividad entre depredadores la que motiva la hostilidad sino el hecho de que, al contrario que Báthory, Daninsky mata en contra de su voluntad, pues solo lo hace transformado en bestia. Por otro lado, la oposición entre un protagonista masculino y su antagonista femenina, y el hecho de que la segunda perezca siempre a manos del primero, plasman perfectamente la visión misógina (que no necesariamente machista, lo que depende de la película que estudiemos) propia de un cine desarrollado bajo la represión sexual de un sistema político patriarcal estrechamente vigilado por un cristianismo radical. Naturalmente, esta

4. MOLINA, Jacinto, *Paul Naschy. Memorias de un hombre lobo*, Madrid, Alberto Santos, editor, 1997, p. 215.

5. Me refiero a casos tan lamentables como las series cinematográficas *Underworld* y *Crepúsculo*.

6. En buena parte del folclore europeo vampiros y licántropos son casi “primos hermanos”. De hecho, según algunas tradiciones, cuando un licántropo fallece, puede regresar convertido en vampiro.

constante experimenta ligeras variaciones determinadas por el peso del personaje en cada película y por la actriz encargada de interpretarla.

La marca del hombre lobo (Enrique López Eguiluz, 1968) fue la primera película de Paul Naschy como protagonista, y le lanzó a la fama como actor y guionista. Gracias al régimen de coproducción con Alemania, la película gozó de amplio presupuesto y fue filmada en color, en formato de 70 mm y con sistema en relieve. El éxito comercial tanto en el mercado nacional como en el internacional, permitió que el género triunfara como estrategia de producción en la industria española durante una década aproximadamente. Con el guion de este filme Molina inicia ya su, por otra parte, habitual estrategia de “cross over” a imitación de los títulos de la productora Universal en su etapa de decadencia. La actriz Aurora del Alba encarna a una madura y seductora vampira inspirada en la condesa Báthory, aunque nada más parezca indicarlo aparte de la declaración del propio cineasta. El personaje muere penetrada por la estaca –el sentido fálico es evidente– a manos del protagonista masculino. A pesar del evidente atractivo de la vampira, su presencia viene supeditada a la de un vampiro masculino que parece situarse en un plano jerárquico superior. Además, su aparición es breve y sin apenas diálogos, esbozo de lo que desarrollará Molina en posteriores películas.

De toda la filmografía de Paul Naschy, *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970) es la película que mejor funcionó comercialmente, tanto en el estado español como en el mercado foráneo, siendo la cuarta película más taquillera de la era dorada del fantaterror español⁷. Con el argentino León Klimovsky como director, el filme, no obstante, está dominado por la fuerte personalidad de su guionista y protagonista principal, quien vuelve a encarnar a Waldemar Daninsky en una película donde el elemento femenino cobra mayor peso específico en su argumento. Genevieve y Elvire son estudiantes de doctorado que están preparando su tesis sobre la condesa Wandesa Dárvula de Nadasdy. Como vemos, aquí la condesa ya recibe un nombre, pero Naschy juega con la onomástica del personaje histórico y elige, precisamente, sus nombres y apellido menos conocidos para designarla. Al mismo tiempo, retrasa al siglo XV su existencia, pero, por lo demás, los datos que las estudiantes comentan sobre ella remiten casi directamente a los que figuran en el sumario del proceso de la verdadera Báthory.

Sin ser una película perfecta –el propio Naschy afirmó repetidamente su decepción con el resultado final–, *La noche de Walpurgis* no solo se ha convertido en una película de culto que ha marcado a varias

7. Con 1.021.900 espectadores y una recaudación que superó los 30 millones de pesetas. Remito a PULIDO, Javier, *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*, Madrid, T&B Editores, 2012, p. 56.

generaciones, sino que también nos ofrece algunas de las secuencias mejor logradas de la historia del cine de terror español. Por mi parte, quiero destacar aquella en la que las estudiantes antes citadas se disponen a acostarse mientras el cadáver de la condesa recobra la vida. La vampira usa sus poderes telepáticos para atraer a Genevieve y alimentarse de su sangre en una escena de claro contenido lésbico. Más tarde, la vampirizada Genevieve se dirige a su amiga y le propone lascivamente: "Ven, ven con nosotras, mezcla tu sangre con la nuestra y disfrutarás de todos los placeres." Horrorizada, Elvire exclama: "¡Genevieve, Dios mío!". En ese momento irrumpe Waldemar, cruz en mano, y espanta a Genevieve salvando así a Elvire, por quien se siente fuertemente atraído. La puesta en escena de estas secuencias se ve favorecida por una fotografía virtuosa dominada por tonos azules y el uso de la imagen ralentizada en los planos en los que aparecen las vampiras. De este modo, la cámara lenta poetiza el movimiento de los seres fantásticos mientras la música extradiegética refuerza su naturaleza fantástica. La belleza plástica del resultado en el uso conjunto de todos los elementos fílmicos confiere una elegancia especial que contrasta con los ataques brutales del licántropo en otras escenas. Fondo y forma participan unidas, pues si los ataques de las vampiras tienen un claro carácter sexual, estas acciones no están concebidas para satisfacer una mirada masculina, lo que resulta ciertamente sorprendente en un cine realizado por hombres en un contexto histórico donde el patriarcado era especialmente machista. La inclusión de escenas eróticas de carácter lésbico en el cine español se ha caracterizado precisamente por buscar la satisfacción de las fantasías masculinas heterosexuales. Por contra, si la vampirización es una metáfora del acto sexual, en este filme la condesa Báthory actúa como catalizadora de la liberación de la libido de sus víctimas, es decir, sus ataques vampíricos a otras mujeres simbolizan el despertar de la conciencia femenina que vence los prejuicios heredados y acepta su condición lésbica o, al menos, bisexual, enfrentándose claramente con la moral patriarcal de origen judeocristiano. Por eso tiene pleno sentido que sea Waldemar Daninsky, el varonil y heterosexual licántropo, el hombre capaz de convertirse en bestia –como todo hombre, por otra parte–, el que desbarate el plan de las vampiras, pues estas se han convertido en sus rivales sexuales al desear a la misma mujer que él.

La actriz californiana Patty Shepard consigue –en parte gracias al excelente maquillaje de José Luis Morales– la mejor interpretación de la condesa en toda la filmografía de Naschy. Su carismática presencia y delicado atractivo hacen más impactante, si cabe, el momento de su agresivo enfrentamiento final con el hombre lobo. Destaca muy especialmente el sabio empleo del amplio vestuario, de inspiración medieval, que utiliza como si fuera una prolongación de su cuerpo y que dota al personaje de un lirismo espectral, especialmente en aquellos planos en los que corre, salta y se mueve de forma ralentizada, haciendo de la ingravidez un signo de los poderes sobrenaturales del personaje.

En *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1972) la condesa es encarnada por una actriz, María Silva, que se muestra correcta pero que carece del carisma y atractivo físico de Patty Shepard. La única aportación de interés es que Wandesa es la causante de que Daninsky caiga víctima de la maldición de la licantropía, de manera que el filme se convierte en una especie de “precuela” de toda la saga, justificando así por fin la animadversión entre ambos personajes. El último enfrentamiento entre Daninsky y Wandesa tiene lugar en *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1980), donde Julia Saly interpreta a la sempiterna enemiga de Daninsky en un argumento que en buena parte parece una reelaboración, una especie de “remake” inconfeso, de *La noche de Walpurgis*. Mimada en muchos aspectos, esta película es exponente, sin embargo, de una fórmula ya agotada en el momento de su producción y supuso el acta de defunción de la era dorada del fantaterror español.

En las vampiras del cine de los años 60 y 70 se ha querido ver un reflejo de los miedos patriarcales hacia el feminismo y la liberación sexual de la mujer. *La condesa Drácula* (*Countess Dracula*, Peter Sasdy, 1971) sería un buen ejemplo al respecto, con el interés adicional de que su protagonista es la condesa Báthory, esta vez interpretada por Ingrid Pitt, “sex symbol” del cine de terror de la época. En opinión de Janet S. Robinson:

“The Hammer Production of the film *Countess Dracula* displaces the 1970s image of women during the women’s rights movement, who fought for power, politics, and civil rights, with a representation of Elizabeth Bathory, whose prime concern is her fading beauty. This displacement reveals the subtextual desire of the filmmakers to use her story as push-back against the rising organisation of women and their ambitions for equality. (...) Thus the film *Countess Dracula* not only serves as a morality tale for the fate that awaits the narcissistic woman, but sheds light on the paradoxical position of women who are simultaneously valued for their appearance and punished for their pursuit of beauty as they age.”⁸

A pesar de su más que estimable calidad, el filme no consiguió el éxito esperado, lo que no impidió que Báthory se convirtiera en la vampira favorita de la cinematografía de los años 70. Ejemplo de ello es *El rojo en los labios* (*Le rouge aux lèvres*, Harry Kümel, 1971), una película que consigue ser original, moderna y elegante sin caer en el carácter pretencioso de tantos filmes europeos de aquella época. Aquí la condesa Báthory, interpretada por una magnífica Delphine Seyrig, parece heredar las costumbres de la Carmilla de Le Fanu y la apariencia de Marlene Dietrich –su sirvienta y compañera remite, por su parte, a

8. ROBINSON, Janet S., “‘Your Tale Merely Confirms That Women Are Mad and Vain’: The Unvanny rendering of Countess Elizabeth Báthory’s Life as Vampire Legend”, en BRODE Douglas & DEYNEKA Leah (eds.), *Dracula’s Daughters. The Female Vampire on Film*, New York, The Scarecrow Press, Inc., 2014, p. 144.

Louise Brooks-, pero a su vez legará su sofisticación y no pocos detalles argumentales a la muy posterior *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983). El filme de Kùmel es la más extravagante y esteticista de todas las películas que cuentan a la condesa Báthory como protagonista.

Pero de toda la filmografía dedicada a la funesta condesa puede que *Ceremonia sangrienta* (Jorge Grau, 1972) sea la película más notable y la que menos haya sufrido el paso del tiempo. La idea de hacer la película surgió durante la estancia de Grau en la antigua Checoslovaquia para presentar su largometraje *El espontáneo* (1964) en el Festival de Karlovy-Vary. La visión realista de Jorge Grau puede corresponderse a la de una supuesta particular forma de concepción hispánica de lo sobrenatural derivada, quizás, del prestigioso ilustrado Benito Jerónimo Feijóo, quien en 1753 ofreciera una visión crítica y una interpretación científica a la extendida creencia en el vampirismo en su famoso texto *Reflexiones críticas sobre las dos disertaciones, que en orden a apariciones de espíritus, y los llamados vampiros, dio a luz poco hà el célebre benedictino, y famoso expositor de la biblia D. Agustín Calmet*. El positivismo científico fue desde entonces un enemigo más del mito vampírico, que convirtió la creencia en superstición, uniéndose así a la Iglesia Católica, que siempre había pretendido monopolizar lo sobrenatural en interés propio.

La sobriedad de las interpretaciones, entre las que destaca la de Lucía Bosé como la condesa, es uno de los muchos méritos de un filme de perfecta factura técnica y ejemplar construcción narrativa. Además, en el caso de un cineasta con la trayectoria global de Jorge Grau, la lectura del filme como metáfora política se impone. Dado el contexto político de la España de 1972, no creo que sea inocente la elección de un personaje protagonista inspirado directamente en una mujer, que ejerció su autoridad y poder político y abusó del mismo llegando al asesinato en masa en beneficio propio. La oposición cinematográfica al régimen franquista nunca pudo ser directa ni explícita; solo a través del símbolo y la metáfora pudieron ofrecerse mensajes subversivos para quien fuera capaz de descifrarlos. Así, el horror de la ficción fílmica pudo funcionar como eco catártico de un horror real y contemporáneo al que no se podía criticar abiertamente.

Los 70 siguen rindiendo culto al personaje. Solo un cineasta con la inteligencia y sensibilidad de Walerian Borowczyk sería capaz de convertir las aberrantes costumbres de la Condesa Sangrienta en un espectáculo hermoso y excitante para, digámoslo así, espectadores normales. El milagro lo consigue en *Cuentos inmorales* (*Contes immoraux*, Walerian Borowczyk, 1974), largometraje estructurado en cuatro microrrelatos, uno de ellos titulado "Erzsebet Báthory". El director polaco, procedente del campo de la animación de vanguardia donde se ganó el respeto de la crítica, consiguió cierta popularidad gracias al cine erótico que realizó en los años 70. Su mérito consistió en trascender la mediocridad habitual del género y dignificarlo con películas de impecable técnica, hermosa estética, elaborados guiones e intérpretes profesionales de ca-

lidad. En el episodio aludido (con Paloma Picasso como actriz protagonista en la que fue su única participación cinematográfica) la falta de prejuicios sexuales por parte de Borowczyk contrasta curiosamente con el desenlace del relato, tal y como comenta Janet S. Robinson:

“This narrative trajectory represents the filmmaker’s desire to recapitulate history as a male fantasy that includes girl-on-girl action. By the end of the film, the powerful countess has been removed from society, her lesbian lover reveals her “true” heteronormativity, and in turn, submits to a male lover who simultaneously restores the patriarchal order that places men in all positions of power.”⁹

Las décadas de los 80 y 90 supusieron un largo paréntesis en el tratamiento fílmico del personaje, y antes incluso de su recuperación actual fue el cómic el arte que abordó de nuevo el tema. En *Elizabeth Bathory. El viaje del ataúd maldito* (Raúl Cáceres, 2007)¹⁰, el joven autor cordobés convierte a la condesa en heroína de un folletín erótico-fantástico libre de prejuicios morales y sexuales. De este modo, la condesa aparece como vampiro protagonista y finalmente triunfante, y su carácter de heroína no obedece tanto a sus proezas (entendidas en su sentido tradicional) como al tratamiento que Raúl Cáceres hace de tan siniestro personaje.

A través de una figuración de estilizado naturalismo, Cáceres usa el feísmo y el “Gore” como instrumentos para materializar la naturaleza moral y los perfiles psicológicos de sus personajes. Los tabúes desaparecen para dar rienda suelta a un sexo extremo, fetichista y salvaje que se aproxima ocasionalmente al concepto de la Nueva Carne. Con todo, la originalidad y el interés de esta obra no se reducen al hecho de hacer explícito lo que otros sugieren o, simplemente, callan, sino en ofrecer una calidad artística poco habitual en el género erótico. El tratamiento anatómico es excelente y el entintado está a la altura del dibujo. La composición se caracteriza por el “horror vacui” y el diseño preciosista del marco de muchas de las viñetas. Pero los méritos también están presentes en la concepción de un guion complejo y metódicamente documentado desde el punto de vista histórico y mitológico. En esta novela gráfica, el personaje de Elizabeth Bathory representa de forma más clara que nunca la liberación sexual de la mujer y su enfrentamiento al poder de un patriarcado desconcertado.

Recientemente el cine ha vuelto a interesarse por nuestra protagonista, y si algo ha caracterizado a la visión que del personaje ha dado la cinematografía postmoderna ha sido su clara, aunque no siempre

9. ROBINSON, Janet S., op. cit., p.p. 147 y 148.

10. Basado en la edición estadounidense de Eros Comix (Fantagraphics) publicada en siete números entre 2002 y 2004. La obra original, posteriormente reeditada y retocada, data de 1998-1999 y fue publicada por Wetcomix, de la editorial Megamultimedia.

conseguida, intención reivindicatoria. *Báthory* (Juraj Jakubisko, 2008) es una lujosa coproducción entre la República Checa y Eslovaquia. El prometedor inicio, de carácter documental sobre imágenes reales de las actuales ruinas del castillo de Csejthe, se ve traicionado por el posterior desarrollo de un filme espectacular que deviene sensacionalista y que traiciona la historia introduciendo elementos tan extravagantes como la supuesta relación entre la condesa y el pintor italiano Caravaggio, nada menos. Pero lo más tramposo es la conclusión del relato en el que se nos pretende convencer de la inocencia de la condesa acudiendo al recurso, tan manido hoy día en la ficción y en la realidad, de la teoría de la conspiración. El problema no está en el reparto, encabezado por Anna Friel como Báthory y acompañada por el buen hacer de Karel Roden y Franco Nero, ni en la cuidada fotografía, ni en la banda sonora musical. Lo que hace de esta película una obra decepcionante es la actitud adolescente de muchos personajes, el humor fuera de lugar de la pareja de “monjes espía” y la ingenuidad de soluciones como querer convencernos de que la bañera de la condesa no estaba llena de sangre sino de rosas. Quizás la inmadurez adolescente del filme se corresponda con la del público al que va destinado. Pero este es un mal, me temo, que contamina gran parte del cine comercial de nuestros días.

Mucho mejor en todos los aspectos es *The Countess* (Julie Delpy, 2009), película protagonizada por su propia directora quien, con tono de autora, consigue excelentes resultados desde una perspectiva, esta sí, adulta y coherentemente feminista. Delpy usa, entre otros recursos, el cambio en la focalización del relato para posibilitar diferentes discursos:

“Told from various points of view, the film is primarily narrated by Istvan after Elizabeth’s Death. (...) After her arrest, Elizabeth begins a monologue that serves to contradict and undermine the authenticity of the Istvan’s storytelling. The use of the male narrator implies the usurpation of Elizabeth’s own voice through a male perspective; in this case, the oppositional reading offers insight to the actual meaning of the film –that is, men, not women, have always told women’s stories–. This twist complicates Elizabeth Bathory’s transhistorical cinematic narrative, specifically because it is the only film that was written and directed by a woman: Julie Delpy. By writing the story in a male voice, she subtextually makes the claim that stories about women written by men should not be believed.”¹¹

La exactitud de esta teoría es, sin embargo, discutible. Hombres como Atila o Adolf Hitler no han sido contemplados, precisamente, como héroes por la Historia, aunque esta haya sido escrita mayoritariamente por hombres. Por su parte, el mariscal Gilles de Rais, otro asesino en serie tristemente célebre, fue condenado a la horca por las autoridades de su época a pesar de haber sido considerado un héroe nacional por su

11. ROBINSON, Janet S., op. cit., p. 153.

lucha junto a Juana de Arco frente al enemigo inglés. Janet S. Robinson parece olvidar que, junto a la identidad sexual y la identidad de género, hay muchos otros factores que determinan el contenido de los libros de historia. Aun así, acierta de pleno cuando nos recuerda el uso del espejo como símbolo de la mirada patriarcal que fuerza el comportamiento de la mujer y la convierte en su víctima:

“The quest for eternal youth and beauty is at the Heart of Countess Elizabeth Bathory’s story (...) the cinematic vision of Elizabeth’s uncanny younger-looking self represents the misogynistic perception that women are essentially duplicitous, regardless of the fact that what drives their quest for youth and beauty is created by the sexist ideology of the patriarchal structure that values young, beautiful women over female intellect, leadership, and accomplishment. (...) Just as the vampire mythology disavows the undead a mirror reflection, here too, history works to reveal Elizabeth’s mirrored image as an uncanny double for the articulation of an ambiguous relationship between the idea of woman as merely a symbolic mirror reflection of male desire and woman as actual flesh and blood, a subject with real, not imagined, depth and complexity.”¹²

Pero la reivindicación de Erzsébet Báthory tiene, en honor a la verdad, precedentes literarios que superan en calidad a los ejemplos cinematográficos más recientes. *Sanguinarius* (Ray Russell, 1962)¹³ es un magnífico relato de un escritor que, además, aportó varios buenos guiones cinematográficos de género fantástico. Lo más impactante no es lo que cuenta sino cómo lo cuenta. Narrado en primera persona, el filtro subjetivo de la asesina nos transmite sus experiencias desde su encierro en el hogar convertido ahora en su prisión. No obstante, la cuidada prosa de Russell crea su efecto más impactante no en el hecho de ofrecernos el punto de vista de una criminal, es decir, no en la revelación inicial de la identidad narradora, sino en la identificación final de la entidad a la que va destinada la larga carta en la que Báthory rememora su vida: el “Señor” al que se dirige no es quien inicialmente pudiéramos pensar, su señor terrenal (Mathias II, rey de Hungría), sino su Señor metafísico, sobrenatural. La segunda sorpresa es que ese soberano, su dios, no es “nuestro” Dios, sino el mismísimo Lucifer. Cediendo su voz narradora al personaje protagonista, creando así un discurso femenino virtual, Russell consigue en su relato lo que nadie (salvo Julie Delpy en su película) ha logrado: humanizar a la asesina de modo que, sin exculparla, nos pone en la incómoda situación moral de comprender sus actos y

12. ROBINSON, Janet S., op. cit., p. 141.

13. Ante esta pequeña obra maestra de la literatura palidece la, por otra parte, sobrevalorada *La condesa sangrienta*, especie de “artículo” histórico escrito por Alejandra Pizarnik en 1971. Muy destacables son, sin embargo, las ilustraciones que Santiago Caruso hizo para la edición que de esta obra realizó Libros del Zorro Rojo en el año 2009.

apiadarnos de su destino. Y es que el arte tiene la inquietante capacidad de presentarnos al monstruo como el reflejo que encontramos al mirarnos al espejo.

