



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Hermanas de sangre: estudio comparativo entre *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu

Blood sisters: a comparative study between Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* and Joseph Sheridan Le Fanu's *Carmilla*

Autora

Silvia Laborda Belenguer

Director

Daniel Mesa Gancedo

Facultad de Filosofía y Letras
Filología Hispánica
2018-2019

RESUMEN:

El presente estudio realiza un análisis comparativo entre *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, con el propósito de mostrar que ambas obras tienen el mismo referente para la creación de sus personajes femeninos protagonistas: la condesa húngara Erzsébet Báthory. A través de la presentación del género gótico y su expresión vampírica, se ha tratado de reivindicar a esta figura histórica como el posible origen de toda una tradición literaria. A su vez, por medio de la exposición de los rasgos que permiten mostrar las similitudes entre los dos textos, se ha subrayado la importancia de las vampiras lesbianas por su potencial transgresor, capaz de dar voz a identidades y realidades que todavía lo necesitan.

Palabras clave: *Pizarnik, Le Fanu, Báthory, vampirismo, lesbianismo, gótico*

ABSTRACT:

The present study carries out a comparative analysis between Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* and Joseph Sheridan Le Fanu's *Carmilla*, with the purpose of showing that both works have the same model for the creation of their main female characters: the Hungarian countess Erzsébet Báthory. Through the presentation of the gothic genre and its vampire expression, it has been tried to reclaim this historical figure as the possible origin of a whole literary tradition. In turn, by exposing the features that allow to show the similarities between the two texts, the importance of lesbian vampires has been stressed because of their transgressive potential, capable of giving voice to identities and realities that still need it.

Key words: *Pizarnik, Le Fanu, Báthory, vampirism, lesbianism, gothic*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	- 1 -
2. PUNTO DE PARTIDA	- 2 -
2.1. Presentación de los autores. Trazar el camino.....	- 2 -
2.2. Estado de la cuestión. Seguir las huellas.....	- 5 -
2.3. El género gótico. Un refugio para el monstruo.....	- 7 -
3. PUNTO DE REENCUENTRO	- 14 -
3.1. Cuestiones previas. El hallazgo.....	- 15 -
3.2. Análisis comparativo. Un lugar donde poder ser.....	- 17 -
4. CONCLUSIONES. UN ESPEJO EN EL QUE RECONOCERSE.....	- 35 -
5. ANEXOS	- 39 -
6. BIBLIOGRAFÍA	- 41 -

1. INTRODUCCIÓN.

Las páginas siguientes encuentran su sentido en la búsqueda del lugar donde convergieron dos autores, cuyas obras entablaron un diálogo que se abrió camino, y voz, más allá del espacio y del tiempo: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik, y Carmilla de Sheridan Le Fanu. El propósito de mi estudio es realizar un análisis comparativo de las dos obras, para defender que su punto de conexión tiene nombre propio: Erzsébet Báthory, un célebre y polémico personaje histórico. Para ello, trataré de igual manera el texto que hace de intermediario imprescindible entre los principales: La Condesa Sangrienta, escrito por Valentine Penrose. Como explicaré en la exposición inicial, esta obra será el modelo para la reescritura que llevará a cabo Pizarnik en su obra del mismo nombre.

En cuanto al rumbo que he establecido para guiar estas páginas, se va a encontrar en primer lugar una presentación de los autores y sus obras, así como un estado de la cuestión. En este aspecto, se han recogido aquellos textos que han analizado las obras tanto de manera individual como los que han realizado una comparativa aproximada, compartiendo el fin de la investigación llevada a cabo en el presente trabajo. En segundo lugar, se ha concedido atención al género al que se adscriben las obras analizadas, realizando un repaso por el género gótico y su subgénero vampírico. El tratamiento del tema se expone tanto de manera global, atendiendo a la contextualización y caracterización más general derivada de su expresión internacional, como más concretamente, centrándose en el ámbito hispanoamericano. De igual modo, aquí encuentran su espacio aquellos estudios del tema donde se recogen especialmente las obras que nos conciernen. Además, se ha atendido especialmente a la figura de la vampira lesbiana, con el objetivo de reivindicar su capacidad transgresora y renovadora desde una perspectiva de género.

Tras esto, he procedido al análisis en profundidad de las obras escogidas, trazando los puntos de convergencia que permiten su comparación. Para ello, he introducido la forma y dirección en que los textos han influido entre sí, así como las vías externas que han hecho posible su encuentro. De igual manera, para enmarcar las obras se han recogido los datos pertinentes acerca de la figura real de la condesa Báthory, mediante un recorrido por el texto de Penrose ya que, como veremos, es la obra más verídica en cuanto al testimonio que recoge. Por último, he realizado la presentación exhaustiva de aquellos rasgos específicos que encontramos en común, así como el análisis de la forma concreta que adoptan respecto a cada historia.

Por último, todo lo anterior será acompañado en pasajes concretos por ciertas imágenes adjuntadas en los anexos, extraídas de las ediciones ilustradas que he manejado. Las he considerado de la suficiente relevancia e interés por su gran contenido simbólico y su capacidad para reflejar de forma deslumbrante el contenido y la intención de las obras respecto a las sensaciones que se busca provocar en el lector.

2. PUNTO DE PARTIDA

Como ya he anunciado en la introducción, la metodología del trabajo consiste en dos exposiciones previas, destinadas cada una de ellas a profundizar en los distintos aspectos de interés que conllevan estas obras.

2.1. Presentación de los autores. Trazar el camino

En primer lugar, antes de abordar la naturaleza de los textos, es necesario atender a los datos más esenciales de los autores que protagonizan nuestro relato.

La autora que supone el punto de partida de esta búsqueda es Alejandra Pizarnik. Nació en Buenos Aires el 29 de abril de 1936, y su encuentro con la muerte, aquella con la que había intercambiado palabras tantas veces, se produjo el 25 de septiembre de 1972 (Mesa 2008: 586, 589). A pesar de haberse constituido como una de las escritoras más canónicas del ámbito hispanoamericano, la fascinación que provoca su figura me obliga a dedicarle algo más que unas pocas líneas. La leyenda que tanto persigue a estos poetas condenados con el apelativo de “malditos” ha hecho que, en muchas ocasiones, trascienda la naturaleza más morbosa, sombría y polémica de esta escritora, apartando el foco de interés de su verdadera esencia, aquella que la hizo sobresalir y brillar a pesar de la oscuridad en la que ella misma se comprendió sumida. La producción que Pizarnik dejó en este mundo es, en mi opinión, la causa auténtica y última de toda la fascinación, admiración y hechizante atracción que suscita en aquellos que se detienen a escuchar en el silencio de sus palabras.

Desde su primer libro, que nació en 1955 con el nombre de *La tierra más ajena*, su trayectoria literaria se fue forjando con cada nueva obra poética que publicaba. Así fue con *La última inocencia* en 1956, *Las aventuras perdidas* en 1958, *Árbol de diana* en 1962, *Los trabajos y las noches* en 1965, *Extracción de la piedra de locura* en 1968 y *El infierno musical* en 1961 entre otros, al igual que con sus textos en prosa, otros de índole dramática, y las recopilaciones de sus diarios y correspondencia, que son de un valor literario cautivador. Su

producción se concibe como el proyecto de una obra total, pues cada texto era la semilla que haría florecer al siguiente. Con cada nueva incursión en los terrenos de sus obsesiones Alejandra fue profundizando cada vez más en sus miedos y en su incapacidad para hacerlos desaparecer; así, la fama que la precedería aumentaba, pero cada paso que daba en esa dirección era, a su vez, el mismo que no repetiría para regresar.

Tras haber dado unas pinceladas sobre su figura, cabe abordar la obra que nos interesa en el presente estudio: *La condesa sangrienta*. Para ello, considero necesario presentar previamente a Valentine Penrose (1898-1972), quien escribió la obra en la que Pizarnik basaría su reescritura. Esta autora francesa, relacionada con la corriente surrealista del París de la época, compuso diversos poemarios, así como textos en prosa: *Herbe à la Lune*, *Dons des Féminines*, *Opéra de Marthe* y *Nouveau Candide*, entre otros (Venti 2008: 99-100). Pero concretamente fue en 1957 cuando se editó por vez primera su obra *La Comtesse Sanglante* en Francia (en 1962 fue editada por Mercure de France), para después ser traducida al castellano por la editorial Siruela en 1987 (Venti 2008: 13, 100). Este texto es una biografía novelada de Erzsébet Báthory, para el cual la autora realizó una extensa labor de documentación e investigación, accediendo a los testimonios reales que se conservan en Hungría sobre el proceso judicial de que fue objeto dicho personaje. Como expondré de manera más amplia en el análisis, Erzsébet fue una noble húngara que vivió en el siglo XVI, y que pasó a la historia y a las leyendas por perpetrar más de seiscientos asesinatos, todos ellos a mujeres jóvenes previa y repetidamente torturadas, para después bañarse en su sangre.

En un primer momento, Alejandra Pizarnik publicó su texto del mismo nombre a modo de reseña en artículos de dos revistas: en la mexicana *Diálogos* en 1965, y en la argentina *Testigo* en 1966 (concretamente, en el número 5, julio-agosto, y en el número 1, enero-marzo, respectivamente); en 1971 se publicó en formato de libro en la editorial bonaerense Aquarius (Toro Ballesteros 2012: 99). Dada la fecha tardía en la que se tradujo la obra de Penrose al castellano, Pizarnik tuvo que leerla directamente del francés, tal sería la fascinación que le provocó aquel texto. No sólo eso, sino que la autora argentina decidió orientar esa admiración a seleccionar, traducir y reelaborar ciertos pasajes de la obra original. La motivación que la llevó a dedicarse tan profundamente a Erzsébet Báthory, a introducirse tanto en su mundo, es algo que desarrollaré más adelante.

En esta exposición, el autor que completa nuestro entramado de conexiones es el irlandés Sheridan Le Fanu (1814-1873) cuyo mayor reconocimiento y celebridad, a pesar de haber cultivado diversos géneros, vienen dados por sus historias acogidas dentro del género gótico, cuestión que más tarde desarrollaré en mayor profundidad (Ramos Torres 2016: 13). La obra que es centro de este análisis lleva el nombre de *Carmilla*, publicada en 1872 dentro de una colección de relatos sobrenaturales titulada *In a Glass Darkly* (Stewart Canales 2018: 5). Este texto es una novela vampírica, una de las variantes del género gótico más explotadas dentro de la literatura de horror, y narra la historia de Laura, una joven de una familia austriaca acomodada que vivirá unos hechos inquietantes e inexplicables cuando acoge en su hogar a Carmilla, una joven con una vida y un comportamiento misteriosos que se descubrirá de naturaleza vampírica y que tratará de seducirla.

Aunque conforme avance este estudio voy a ir profundizando más en las características sobresalientes de esta obra, un dato primordial es que *Carmilla* se considera una novela referente de esta tradición vampírica del siglo XIX, que precede en más de veinte años al canónico *Drácula* de Bram Stoker, publicado en 1897 y a quien la obra de Le Fanu le inspiró claramente para la creación de su personaje (Díaz Núñez 2015: 321). Aparte del lugar de procedencia del vampiro, transilvano para Stoker, este autor introdujo una variante fundamental para la historia literaria, pues cambió el género del protagonista de mujer a hombre (Chaplin 2011: 250). Del mismo modo, desechó la orientación homosexual de *Carmilla*, cambiando la relación de amor y seducción por una heterosexual. Esto es muy significativo, porque el personaje de Stoker se convertirá en el nuevo arquetipo cultural del vampiro por antonomasia, dejando atrás toda la tradición literaria vampírica protagonizada por mujeres y, a su vez, por mujeres lesbianas. En este asunto ahondaré más extensamente al hablar del género gótico y su expresión vampírica.

Así, se han presentado tanto las dos obras que dan sentido al presente estudio, como la intermediaria, aquella que tiende el hilo que guía a dos textos tan alejados en el tiempo para encontrarse en un mismo punto. Tras esto, puedo recuperar la tesis que defiende con este análisis, que consiste en que *La condesa sangrienta de Pizarnik* y, por tanto, la de Penrose, coincidirían con *Carmilla* de Le Fanu en la toma de un mismo referente para crear el personaje protagonista: la condesa húngara Erzsébet Báthory. Para la obra de Penrose esto resulta evidente, ya que se trata de una biografía novelada de dicho personaje, al igual que con el texto de *Pizarnik*, pues es una reescritura del mismo. Sin embargo, en ambas obras podemos

encontrar muchos rasgos concretos que parecen remitir a *Carmilla*, donde Le Fanu, a su vez, retrata un personaje y una historia que podría tener su inspiración en la misma Báthory. Esto significaría que gran parte del inicio de toda una tradición literaria tendría su origen en un referente histórico real, además uno sistemáticamente silenciado, oprimido y rechazado por la cultura dominante: una mujer lesbiana.

2.2. Estado de la cuestión. Seguir las huellas

A continuación, voy a realizar un estado de la cuestión presentando las diferentes líneas de estudio que se han seguido en este tema y que yo he podido constatar: aquellas que han tratado cada obra por separado y, sobre todo, aquellas que han realizado alguna comparativa entre ellas.

En primer lugar, encontramos un elevado número de estudios dedicados a la obra de Pizarnik, donde englobo también la de Penrose, ya que hablar de una implica obligatoriamente hablar de la otra. En este sentido, hay varios análisis que se centran sobre todo en analizar la peculiar naturaleza de la reescritura de Pizarnik, señalando lo que ella aporta respecto al original, como es el caso de los artículos de Sara Toro Ballesteros (2012), de Patricia Venti (2006) y Mateo del Pino (2001). Por otro lado, encontramos el reciente estudio de Ludmila Barbero (2018), que profundiza más en el carácter sobrenatural de la obra, centrándose en la figura del vampiro. Por último, podemos mencionar varios estudios que han analizado la obra de manera más extensa y completa, abarcando muchos aspectos, como sería el de Esteban Prado (2008) o el extenso trabajo de Cristina Piña (2012). Pero sobre todo hay que mencionar la obra de Patricia Venti (2008), que presenta un análisis profundo y cuidado de cada rincón de esas ruinas que Alejandra constituyó como el castillo de Báthory.

Por otro lado, encontramos también un extenso repertorio de análisis dedicados a la novela de Le Fanu. Esto no resulta extraño ya que, como he apuntado, es una obra canónica dentro del género gótico y tiene una considerable repercusión en la crítica. Sobre todo, encontramos estudios enfocados a la construcción del personaje vampírico femenino, atendiendo a la tradición y a cómo *Carmilla* establece los rasgos de la vampira como arquetipo. Esto lo vemos por ejemplo en los artículos de Agustí Aparisi (2012 y 2016). Otro trabajo de gran interés es la tesis doctoral de Sánchez-Verdejo Pérez (2004), donde se aborda la representación y evolución del mito del vampiro de forma muy completa. Igualmente, resulta de relevancia el trabajo de Bonachera García (2016), donde de nuevo se expone la caracterización del personaje vampírico a lo largo de la historia literaria. Este artículo nos es

significativo porque al hablar de la figura que encarnan Drácula y Carmilla, se menciona a la condesa Báthory como personificación de un vampiro histórico (en Bonachera García 2016: 285-286). De igual modo, como veremos al hablar más específicamente del género gótico, *Carmilla* está presente en la inmensa mayoría de estudios al respecto. Cabe mencionar también dos análisis recientes dentro del ámbito académico cercano, como son los trabajos de Ramos Torres (2016) y Stewart Canales (2018), que se centran en la sexualidad de la protagonista.

Para terminar con este repaso sobre los estudios que han suscitado nuestras obras, cabe exponer los análisis que he encontrado donde ya se realiza una comparación o relación entre *Carmilla* de Le Fanu y *La condesa sangrienta* de Pizarnik. Por ejemplo, en la tesis doctoral de Díaz Núñez (2015), que ya he citado anteriormente, se menciona la influencia de la obra de Le Fanu en la construcción del personaje vampírico femenino, a la hora de realizar una asimilación de la condesa Báthory con una criatura de esta naturaleza, pero no se ahonda más en el tema (Díaz Núñez 2015: 319-321). Sin embargo, en el artículo de Aletta de Sylvas del 2000, la autora sí que relaciona las obras de manera más explícita. Aletta aborda el análisis de la obra desde el punto de vista de las influencias y conexiones internas con otros textos, adscribiendo *La condesa sangrienta* dentro de la tradición gótica y vampírica, entre otras, y presenta *Carmilla* como un antecedente para la obra de Pizarnik. De este modo, relaciona, a su vez, la de Le Fanu con el referente de Erzsébet Báthory (Aletta de Sylvas 2000: 246-247). De igual manera, Paulina Palmer en su estudio de 1999, en el capítulo dedicado a la figura transgresora de la vampira lesbiana, recoge el origen de la misma tanto en la condesa Báthory como en la protagonista de *Carmilla* (Palmer 1999: 100).

Para concluir, cabe mencionar dos fuentes más, que realizan una comparativa directa y, por ello, trascendental para mi estudio. Por un lado, la obra de Bob Curran de 2006, donde presenta una visión general de criaturas y figuras sobrenaturales de la tradición gótica y de terror. Entre ellos, en el apartado dedicado al vampiro, aparece la figura de la condesa Báthory. En este mismo capítulo, el autor cuestiona que Stoker no se basara en la leyenda de la condesa para crear a su Drácula, pues muy probablemente conocería la historia. Pero, sobre todo, mantiene la favorable posibilidad de que Sheridan Le Fanu se inspirara en Erzsébet Báthory para configurar a su Carmilla, dada la repercusión de los sucesos reales y los similares rasgos que presenta su narración (Curran 2006: 98). Al igual que este autor, Magdalena Quintana (2018) afirma:

El mito de Erzsébet Báthory pasó por el filtro de la narrativa gótica a través de la figura de la condesa Mircalla¹ que Sheridan Le Fanu imaginó en su relato *Carmilla* y que, a su vez, se inspiraba en el personaje de Geraldine del poema inconcluso *Christabel* (1797-1800) de Samuel Coleridge. (Quintana 2018).

Como aquí menciona la autora, sería interesante investigar acerca de en qué otras obras de la tradición gótica vampírica ha influido la figura de Báthory, reflejándose en historias de vampiras homosexuales como la de Coleridge, que es una de las primeras obras de la literatura universal, en este caso lírica, que presenta la figura del vampiro como una mujer.

2.3. El género gótico. Un refugio para el monstruo

En esta contextualización de las obras, cabe detenerse como último aspecto en el género al que se adscriben *La condesa sangrienta* y *Carmilla*. Como ya he anunciado, voy a profundizar algo más concretamente en el género gótico y la categoría de lo vampírico.

La primera noción necesaria para contextualizar la literatura gótica es la terminología que vamos a manejar, sobre todo a la hora de utilizarla en el ámbito hispanoamericano. En los estudios que he consultado sobre la caracterización del género en Hispanoamérica, se tiende a hablar de literatura de lo fantástico, dentro de la cual se comprende la variante más propiamente gótica. Por ejemplo, en la reseña que realiza Fernández Cozman (2013) sobre *Lo fantástico en Hispanoamérica* de Elton Honores, donde ya encontramos el término en el título, se diferencian dos vertientes narrativas en el cuento; nos interesa la fantástico-clasicista, donde el elemento fantástico se expresa por medio de lo gótico, el horror y el terror (Fernández Cozman 2013: 160). Más aclaratorio resulta el comentario que realiza Sandra Gasparini (2018), donde se atiende a las particularidades del gótico según distintos factores como el país o la lengua. Plantean el debate sobre el gótico latinoamericano, afirmando que «lo que definimos como literatura fantástica en Latinoamérica es, de hecho, literatura gótica.» (en Gasparini 2018: 433). Teniendo en cuenta esto y que su propuesta «entiende lo gótico como fenómeno global con manifestaciones específicas en territorios particulares, a la vez que reconoce los efectos de lo “globalgótico” en los niveles transnacional y transcultural» (Gasparini: 433), voy a centrarme en presentar el gótico en ese nivel internacional. Además de por lo que acabo de exponer, también por el hecho de que en el texto de Pizarnik encontramos influencias de la obra de Le Fanu, que es exponente claro de la tradición gótica inglesa.

Sin embargo, antes de ello cabe señalar que de igual manera hay estudios dedicados a las particularidades hispanoamericanas del género en los últimos años, como muestra Calvo

¹ Nombre real de Carmilla, que se ve obligada a cambiarlo por este anagrama para que no la descubran, al igual que por el de Millarca.

Díaz en su artículo de 2018. Entre otros aspectos, defiende el mito prehispánico como motivador gótico propio, afirmando que:

Las manifestaciones que de forma más o menos estructurada se han venido escribiendo en países como México, Costa Rica, Chile, Perú, Argentina y Puerto Rico sobre el relato gótico, han permitido que, poco a poco, se vaya empleando una concepción propia de lo que el narrador latinoamericano concibe como terror, pues claramente existen diferencias respecto al modelo inglés que siempre se cita como la cuna de esta modalidad literaria. Una de estas notorias disimilitudes está en el empleo de los elementos que fungen como motivadores góticos. Se parte de la premisa de que en el contexto del gótico latinoamericano no necesariamente se busca establecer una simetría con su homólogo europeo [...] las recientes narrativas de América Latina han vuelto sus ojos a la reescritura de las tradiciones indígenas (Calvo Díaz 2018: 349-350).

De igual manera, encontramos el estudio de Encarnación López González (2014). Mediante el análisis de la obra de un escritor hispanoamericano, la autora expone que a partir del siglo XIX el género gótico o bien sigue los cánones establecidos por Walpole, el inaugurador de esta tradición con *El castillo de Otranto*, o bien no lo hace como fue el caso del “gótico americano sureño” (López González 2014: 180). Finalmente, la autora muestra las huellas de la tradición anglosajona en esta obra y, por tanto, en la literatura gótica hispanoamericana. También resulta relevante mencionar el trabajo de Adriana Gordillo de 2012, donde la autora realiza un recorrido por la tradición vampírica y, además, analiza las manifestaciones de esta figura en obras de autores hispanoamericanos. A su vez, defiende la necesidad de sistematizar un estudio global y metódico como el que encontramos en el ámbito anglosajón (Gordillo 2012: 89-90).

Tras haber realizado este necesario apunte, voy a retomar mi argumentación anterior, ya que, como veremos en el análisis de su obra, Pizarnik se basa en una forma del gótico más fiel a la tradición anglosajona, pues la toma del escritor irlandés Le Fanu. En primer lugar, resulta necesario contextualizar en cierta medida el género en el ámbito internacional. Como hemos visto, lo gótico puede englobarse dentro de la llamada literatura fantástica. Como explica el crítico David Roas, especialista en este género, lo fantástico introduce situaciones y fenómenos que alteran la concepción de lo real, pues escapan a la comprensión humana del mundo. Para que el efecto sea el adecuado, estas circunstancias imposibles para la razón deben darse dentro de los parámetros del mundo real y coherente, pues es donde se hace evidente el choque y la inquietud que causan en el orden establecido (Roas 2006: 10). A lo largo de su exposición acerca del nacimiento de este género, describe cómo, durante el periodo ilustrado, todo lo referente a lo sobrenatural fue rechazado, pero como reacción a esto fue entonces cuando se le abrió camino a la forma inaugural de este género, que sería la novela gótica, que alcanzó su madurez con el Romanticismo (Roas 2006: 59). Concretamente, Roas considera la novela gótica como un subgénero del género fantástico, es decir, está incluido dentro de él.

En la misma línea, Rosemary Jackson (1991) presenta el origen de lo fantástico en el folclore, las leyendas y los mitos, pero sobre todo «in that literature of unreason and terror which has been designated ‘Gothic’» (Jackson 1991: 95). La misma idea expone Roger Bozzetto (1998), al decir que el nacimiento del género fantástico, que perdura adoptando muchas formas distintas, se ubica en un lugar y una época determinados: a finales del siglo XVIII en Inglaterra, en sus orígenes bajo la forma de “roman gothique” (Bozzetto 1998: 19). Otro ejemplo lo encontramos en la obra de Irmtrud König (1984), donde insiste en que, en los distintos idiomas occidentales, se presentan diferencias a la hora de referirse a lo fantástico: «en Francia el término “fantastique” aplicado a la literatura se utiliza ya a fines del siglo XIX mientras que en alemán e inglés no existen “correspondencias terminológico-categoriales firmemente asentadas equivalentes [...] En su lugar son corrientes distintas categorías como “Schauerroman”, “Gespenstergeschichte”, “gothik novel”, “ghost-story” y “romance”» (König 1984: 11). De igual manera, por presentar a otro gran escritor hispanoamericano, Julio Cortázar en su artículo de 1975, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” al hablar de escritores rioplatenses que abordan lo fantástico, lo define «entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible» (Cortázar 1975: 145). Además, él mismo al hablar más adelante de los autores canónicos de la literatura gótica, menciona además de a Walpole, a Sheridan Le Fanu (Cortázar 1975: 147).²

Por último, al hablar de lo fantástico resulta casi obligatorio mencionar la *Antología de la literatura fantástica*, compuesta por Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges en 1940, en cuyo prólogo Bioy apunta lo siguiente: «Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés» (Borges, Bioy y Ocampo 1940: 11). Además, al mencionar a ciertos precursores del género, nombra a Horace Walpole, por lo que indirectamente se está contemplando lo gótico aunque no aparezca de manera explícita, así como en el apartado de relatos que se basan en vampiros o seres sobrenaturales. Considero que

² Resulta interesante mencionar la atención que suscitó la condesa Báthory en este gran amigo de Pizarnik. En su obra *62 / Modelo para armar*, publicada en 1968, Cortázar se inspira en esta figura para crear a su personaje Hélène, además de otros aspectos de la novela, poniendo de manifiesto la fascinación del autor por el tema del vampirismo. Dada la fecha de su publicación, Pizarnik pudo incentivar el interés de Cortázar por Báthory o, al menos, compartirían impresiones al respecto: “Aunque el nombre de Erszebet Bathory está sólo una vez indicado en el texto (Cortázar, 1982[1968]: 184), las alusiones a la “condesa” son innumerables y las marcas culturales que se le atribuyen la hacen reconocible desde el principio. [...] Alejandra Pizarnik, gran amiga de Cortázar, había escrito una reseña memorable del libro de Penrose, que el escritor argentino había leído con mucha probabilidad.” (Ilian Țăranu 2012: 81)

es una obra clave para el estudio del género fantástico, llevada a cabo por escritores hispanoamericanos en la que, además, se incluyen muchas obras hispanoamericanas que muestran la proliferación de esta literatura; además, lo hacen desde una perspectiva comprendida como una unidad, donde lo fantástico sigue una serie de modelos y leyes pero, a su vez, comprenden también las particularidades de cada tipo de manifestación: «Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento» (Borges, Bioy y Ocampo 1940: 12). Por ello, no podemos negar las aportaciones del ámbito hispanoamericano al género, ya sea siguiendo la tradición más internacional ya sea con aportaciones propias.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, para seguir profundizando en el género cabe señalar que la historia literaria ha apuntado a que el gótico surge como una reacción a sucesos históricos, generalmente periodos de crisis, y se caracteriza por su capacidad para renovarse y evolucionar a partir de los cambios sociales y culturales. Por ejemplo, las “ghost stories” florecen en el terreno sembrado durante la época victoriana, cuando estas narraciones aportaban una vía de escape, una sensación de libertad en una sociedad donde todo parecía congelado y estancado (Millet y Labbé 2005: 305).

Para acercarnos más a nuestro tema, es necesario detenerse en la categoría de lo gótico que implica la presencia de seres sobrenaturales, en concreto el gótico vampírico. En primer lugar, hay que tener en cuenta que todas las culturas tienen tradiciones orales, que conservan relatos de fantasía, maravillosos o de terror, en los que aparecen seres mitológicos o sobrenaturales en lugares también encantados o inquietantes. Como explica Bozzetto, se trata de narraciones de advertencia, que mantiene alerta a la gente sobre los misterios y los peligros de lo extraño. En el siglo XVIII, las huellas de esta cultura oral popular se conservan en estas novelas o relatos góticos (Bozzetto 1998: 203).

En concreto, el mito del vampiro, como expone extensamente Carme Agustí Aparisi (2016), tiene ya una arraigada existencia en el inconsciente popular de la mayoría de pueblos y culturas antiguas. De esta manera, la autora realiza un recorrido desde la época clásica hasta la modernidad para mostrar las distintas formas que han adoptado estos seres a los que conocemos generalmente como vampiros. Entre ellos, podemos mencionar a las lamias, «seres mitad vampiro y mitad mujer que vivían en los cementerios, desenterraban los cadáveres y se comían sus carnes dejando solamente sus huesos» (en Agustí Aparisi 2016: 180); las empusas griegas

que, como todas estas criaturas, se consideraban súcubos: demonios de apariencia femenina que seducen a los hombres para, mientras mantienen relaciones sexuales con ellos, succionarles la vida; probablemente la anterior sea una variante de las lilim palestinas, es decir, las hijas de Lilith. Según Millet y Labbé, que también dedican un apartado a hablar del vampiro, los orígenes de este ser se remontarían precisamente al personaje de Lilith, una diosa cananea infernal que los textos apócrifos bíblicos y la cábala judía describen como la primera esposa de Adán (2005: 134). Agustí Aparisi habla también de ella, considerándola el primer súcubo y el primer vampiro de la historia, de quien nacerán a su vez todos los incubos, súcubos y vampiros. Según la tradición hebrea, Lilith abandonó a Adán y se negó a regresar al paraíso rebelándose contra Yahvé. Esta figura pasará a las diferentes religiones, y en la iconografía cristiana se la ha vinculado claramente con la serpiente, la tentación. Todo esto contribuía a la visión misógina que atribuye el pecado inicial a la insubordinación y maldad de la mujer: «será Eva, Medea, Circe, Salomé, Lamia... y cómo no, la vampiresa» (Agustí Aparisi 2016: 182).

Estos seres han tenido cabida en la mitología y la tradición de innumerables pueblos porque encarnan uno de los miedos más antiguos del ser humano, que desciende ya desde los textos bíblicos: la esencia sagrada de la sangre, que implica tanto la vida como la muerte. Como recoge Agustí, el tabú concerniente a la simbología de la sangre se hace evidente en el *Levítico*, pues se dice de manera explícita, en este caso por boca de Yhavé, que:

Si un hombre cualquiera de la casa de Israel [...] come cualquier clase de sangre, yo volveré mi rostro contra el que coma sangre y lo excluiré de su pueblo. Porque la vida de la carne está en la sangre, y yo os la he dado para hacer expiación sobre el altar por vuestras vidas (en Agustí Aparisi 2016: 183).

Además, como explica la autora, las tribus antiguas creían en la capacidad de la sangre humana para fortalecer y revitalizar el cuerpo y el espíritu, y por eso mismo la bebían, pues era la forma de introducir en su cuerpo la energía de la víctima (Agustí Aparisi 2016: 183). De igual modo, la utilización de esta sustancia vital se relaciona con los pactos de poder, como sería la alianza que sella el vampiro con el Diablo para poder ser eternamente joven y bello, pero con la condena de necesitar cobrarse muertes constantemente.

A continuación, quiero hacer igualmente mención de la parte del estudio de Agustí dedicado a los tratados de vampirismo, textos que atendían a los presuntos casos de muertos que regresaban a la vida. Su importancia reside en que participaron como material para la creación de estos seres malignos, es decir, como base literaria. Según el trabajo de la autora, los primeros documentos significativos sobre estos sucesos se remontan a la Inglaterra del siglo

XII (Agustí Aparisi 2016: 185). La existencia de los vampiros fue durante mucho tiempo una realidad, una creencia total en algunas poblaciones, y se intentaba encontrar explicaciones coherentes; así durante el siglo XVII se llevarán a cabo tratados que intentarán aportar argumentos pseudocientíficos y racionalizar esa creencia (2016: 186). La predisposición a creer en las criaturas sobrenaturales se renueva en el siglo XVIII durante el Siglo de las Luces, pues cuanto mayor es la luz, más aumenta su sombra, provocando:

[...] la creación de un clima de supersticiones ancestrales que se canalizarán a una categoría de lo maravilloso. Durante las “epidemias de vampirismo” una población supersticiosa y atrasada hizo recaer, asimismo, en enfermedades desconocidas la sintomatología del vampiro, que junto con la predisposición psicológica, la influencia de la Iglesia, etc., pudieron estimular estas creencias. Una de estas enfermedades fue la rabia: debió existir una coincidencia grande en el tiempo (Agustí Aparisi 2016: 188).

El tratado de más trascendencia fue el del abad Augustin Calmet de 1746. Realizó una de las labores más importantes de compilación y divulgación de las historias de su época sobre los vampiros en Europa. Dada la gran demanda y la influencia que provocó, este texto colaboró enormemente a la constitución de la literatura gótica:

Le Fanu leerá el tratado para crear su *Carmilla*, Stoker también conocerá el tratado de Calmet en el momento de escribir *Drácula* [...] Las cualidades que Calmet señala en sus disertaciones son, precisamente, las que mostrará el arquetipo presente en los primeros relatos de la literatura gótica anglosajona (Agustí Aparisi 2016: 189).

Por otra parte, cabe decir que el inaugurador de la novela gótica, como ya he mencionado, se considera Horace Walpole con su famosa obra *El castillo de Otranto*, publicada en 1764 (Roas 2006: 60-61). Al igual que pasará en *Carmilla*, el autor enfrenta a los personajes de su historia con hechos que escapan a su entendimiento del mundo real, y por eso tratarán de encontrar una explicación verosímil, coherente y racional. En cuanto a características propias del género, como apunta Sánchez-Verdejo Pérez:

En *El castillo de Otranto* están ya presentes todos los elementos del género: ruinas, una doncella virginal perseguida por unos laberintos subterráneos, criptas, desapariciones misteriosas, presencias sobrenaturales, un héroe tiránico, situaciones sobrenaturales, una sociedad medieval, “y todo ello entendido como el camino hacia una bajada a los infiernos del alma” (Fajardo 50). Destaca la determinación carente de piedad del tirano feudal de continuar su línea familiar, la amenaza de la extinción dinástica (uno de los mayores temores del ser humano) [...] los personajes tienen pensamientos pecaminosos, y, por tanto, deben ser castigados por un poder divino. Este poder tiene la intención de concienciar a esos pecadores de lo cerca que se encuentra la vida de la muerte, lo cual se consigue enfrentando a los personajes a fuerzas sobrenaturales, las cuales provienen de dentro del castillo. El castillo o la ruina misma es, por tanto, uno de los personajes principales de la novela (2012: 11).

Además, como señala Sue Chaplin (2011), Walpole introducirá en su ficción dos estrategias narrativas que se considerarán básicas para la caracterización del género: el hallazgo de un manuscrito antiguo de origen misterioso y el uso de un prólogo o prefacio en que se da credibilidad a la historia que se va a narrar (Chaplin 2011: 183). Este será uno de los rasgos que encontraremos también en la obra de Le Fanu.

Como he señalado anteriormente, *Drácula* de Stoker es culturalmente el máximo exponente de la novela gótica vampírica. Sin embargo, esta obra fue publicada a finales del siglo XIX, concretamente en 1897, es decir, que en realidad sólo es una manifestación moderna de un género que comenzó muchos siglos atrás. Del mismo modo ocurre con otra obra, pero de comienzos del siglo XIX: *El Vampiro* de John W. Polidori. Este texto se publicó en 1819, y la crítica lo considera también inauguradora de la tradición vampírica occidental. Para la invención de este personaje, el autor se basó en una novela autobiográfica de una de las amantes de Byron, donde describe a este poeta como un ser cruel y despreciable, que vive de chupar la sangre de sus víctimas tras seducirlas (Roas 2006: 123).

Sin embargo, ya encontramos precedentes anteriores de vampiros en la literatura, aunque en su expresión poética. En primer lugar, hay que volver a mencionar el poema inconcluso de S. T. Coleridge titulado *Christabel*. Este poema fue escrito a finales de la década de 1790 (Chaplin 2011: 17). En la segunda edición de *Lyrical Ballads*, colección de poemas que coescribió con William Wordsworth, este rechazó que se incluyera *Christabel*, probablemente por el carácter transgresor de la historia, y por eso fue publicado de manera independiente en 1816 (Perojo Arronte 2002: 106). Como ya he señalado anteriormente, según Magdalena Quintana (2008) *Christabel* también se ha considerado una influencia para *Carmilla*. Así lo afirma también Perojo Arronte: «También *Christabel* tiene un descendiente directo, en este caso en *Carmilla* de J. Sheridan Le Fanu» (2002: 104). Podemos ver similitudes en el argumento de las obras, ya que *Christabel*, como Laura, acoge en su castillo a una joven desamparada llamada Geraldine que tratará de seducirla y que finalmente se descubrirá de naturaleza vampírica (Chaplin 2011: 68). El rasgo homosexual es de nuevo, fundamental.

Pero anterior a *Christabel* encontramos otro precedente poético vampírico: *La novia de Corinto* del alemán Johann Wolfgang von Goethe, compuesto en 1797, casi al mismo tiempo que el poema de Coleridge (Roas 2006: 123). En esta obra sigue habiendo una relación amorosa pero esta vez heterosexual (Muñoz Acebes 2000: 124). David Roas ya afirma que Goethe llevó a cabo esta obra «inspirándose en leyendas húngaras sobre vampiros y en diversas fuentes clásicas» (2006: 123), pero Muñoz Acebes hace explícita la posible influencia de la condesa Báthory:

Más cercanos a la época de Goethe son los casos de la condesa Erzsébet Bathory, acusada de secuestrar y desangrar a sus víctimas, generalmente jóvenes campesinas de remotas regiones de Hungría. Erzsébet ha sido descrita en numerosas ocasiones como un verdadero vampiro, ya que gustaba de beber la sangre de sus víctimas e incluso bañarse en ella para preservar su belleza y juventud. El proceso seguido contra ella en 1610 contribuyó a que se acrecentasen los rumores por la región. (2000: 118).

Por último, quiero prestar atención a la capacidad de este género y, en concreto, de su expresión vampírica femenina lésbica, para dar voz a aquellas experiencias e identidades que la cultura dominante o bien suprime e ignora, o bien trata desde un punto de vista despectivo y de denuncia. Para ello, voy a respaldar mi discurso en la obra de Paulina Palmer ya citada (1999).

Como ella expone, las narraciones góticas suelen poner el foco de atención en preferencias sexuales transgresoras. En concreto, esta rama de la ficción gótica le da a la mujer y a la orientación sexual femenina un lugar libre donde poder expresarse. Esto es importante, ya que muchas obras literarias y cinematográficas han seguido reproduciendo los valores de la cultura dominante en lugar de mostrar otra realidad (Palmer 1999: 3). Según Palmer (1999:100):

The vampires that dominate the story lines of film and fiction, whether their sexual preferences are heterosexual or gay, are generally represented as male. However, female vampires have also achieved a degree of notoriety – frequently of a misogynistic kind. Nineteenth-century artists and writers utilized the motif as a vehicle to delineate the woman who takes excessive pleasure in sex and to illustrate the destructive effect her inordinate sexual demands have upon men.

Como hemos visto, los personajes femeninos tuvieron una relevancia muy significativa en el desarrollo de este género, pero no es difícil encontrar otras muchas obras en las que a la mujer se la relegue a un segundo plano, o sea simplemente al de un personaje destinado al disfrute del lector masculino. De igual manera ocurre con la homosexualidad femenina, que rápidamente se enjuicia como monstruosa o moralmente corrupta siempre que no sea orientada hacia la participación de otros personajes masculinos: «With the advent of the horror film, directors have tended to exploit the image of the lesbian vampire for sensationalistic, pornographic ends, taking advantage of the appeal of the motif to male fantasy» (Palmer 1999: 101). Como voy a exponer en el análisis de las obras, *Carmilla* encarna estos valores de renovación, convirtiéndose en «one of the few self-accepting homosexual vampires in Victorian literature» (en 1999: 100).

3. PUNTO DE REENCUENTRO

Tras todo el camino recorrido en los apartados anteriores, ahora resulta mucho más sencillo comprender la profundidad de *Carmilla* y *La condesa sangrienta*, pues ya hemos tensado todos los hilos necesarios para vislumbrar las conexiones entre ambas. El fin del camino sólo trata de seguirlos.

3.1. Cuestiones previas. El hallazgo

En primer lugar, es necesario atender a las consideraciones más formales de los textos, así como la vía y dirección en la que se influyeron uno al otro. Como ya he expresado al comienzo del trabajo, Alejandra Pizarnik tuvo que leer la obra de Penrose en su versión original francesa de 1957, pues en castellano se publicaría en 1987, mientras que la reescritura de Pizarnik lo haría en 1965. En la recopilación de la correspondencia de la autora, encontramos una carta a Silvina Ocampo en la que hace referencia a Erzsébet Báthory. En la edición que manejo se apunta que pudo ser escrita en 1965, concretamente en enero; de esta manera, estaría a punto de publicar su versión ese mismo verano. Menciona la Ciudad Luz, que evidentemente es París, adonde pudo encargar la edición francesa:

Me llegó de la Ciudad Luz el libro sobre nuestra condesa húngara que se higienizaba a diario con sangre de niñas. Espero verte y dártelo mano a mano con rostro de conspiradora y sin que nadie nos vea [...] No te lo mando por correo pues sería mancillar el símbolo (no importa qué símbolo). Ciertos libros se deben “pasar” como un puñal. Mientras tanto, lo voy a releer. Si no tenés ganas de leerlo, te lo resumiré, haré una factura con el número de muchachas violadas, apuñaladas, ahorcadas, etc. (Pizarnik 2017: 169-170).

En cuanto al género al que se adscribe *La condesa sangrienta*, los críticos han definido este texto como un híbrido entre prosa y poesía, que limita en ocasiones con el ensayo, aunque la propia Pizarnik lo presentó como un comentario o glosa del de Penrose (Aletta de Sylvas 2000: 243), lo que vemos en la propia obra cuando la autora se hace presente en la narración: «El libro que comento en estas notas [...]» (Pizarnik 2012: 35).

Patricia Venti y Rodrigo D. Montenegro hablan en sus respectivos estudios de “género híbrido” (Venti 2006) o simplemente “híbrido” (Montenegro 2009) para referirse al texto de Pizarnik, cuya naturaleza bascula entre géneros en cada una de sus piezas. La primera [...] empieza con la estructura típica de una reseña [...] y concluye con una reflexión-anécdota como si de una fácula se tratara [...] fragmentos mitad poemas, mitad narraciones en los que a menudo reaparece la voz de la comentarista. “[...] La identidad autorial parece ser la de Pizarnik pero, a medida que avanzamos en la lectura, asoman fragmentos literales del texto de Penrose en un juego de límites que oscila entre la cita, el plagio y el homenaje; incluso el título de la obra [...] interviene en modo complejo, relacionando el texto con otro: reescribiéndolo” (Montenegro, 2009) (en Toro Ballesteros 2012: 99-100).

En cuanto a la vía por la que Pizarnik podría haber llegado hasta Le Fanu, puedo atreverme a encontrarla en una obra que ya ha aparecido en este trabajo: la *Antología de la literatura fantástica*. Si buscamos en el índice de autores que aparecen compilados en esta obra, no encontramos a Le Fanu; sin embargo, sí encontramos las huellas que nos llevan hasta él. En el apartado introductorio dedicado a la técnica que han utilizado para realizar la antología, hay una aclaración acerca de los autores omitidos:

Hemos debido resignarnos, por razones de espacio, a algunas omisiones. Nos queda material para una segunda antología de la literatura fantástica. Deliberadamente hemos omitido: a E.T.W. Hoffmann, a

Sheridan Le Fanu, a Ambrose Bierce, a M. R. James, a Walter de la Mare (Borges, Bioy Casares y Ocampo 1999: 18-19).

Es muy conocida la relación de amistad que mantuvo Alejandra con los autores de esta recopilación, sobre todo el especial vínculo que construyó con Silvina Ocampo³. De esta manera, resulta evidente que los creadores de esta antología sí conocían al escritor irlandés, habrían leído obras suyas y seguramente poseerían ejemplares de ellas; por lo que no sería de extrañar que Pizarnik hubiera podido tener acceso a esas obras o a la información que le llevara a interesarse por Le Fanu y *Carmilla*.

En cuanto a *La condesa sangrienta*, podemos adscribir el texto de Pizarnik a una tradición a partir de la influencia que recibió de otros textos, como defendía Aletta de Sylvas:

[...] vislumbrar el texto en el espesor de otros textos, productos de lecturas con los que se relaciona y de las que es tributaria, tradiciones y convenciones internas que no puedo ignorar y una serie de conexiones internas [...] objetos culturales pre-existentes. [...] Me refiero a las tradiciones circulantes sobre vampiros, las convenciones de la novela gótica, a la tradición de los poetas románticos y malditos y al surrealismo (2000: 246).

Siguiendo mi argumentación, considero la obra de Pizarnik adscrita a la tradición gótica y vampírica que destila *Carmilla* (y que he descrito en páginas anteriores), pues en el análisis de los rasgos más característicos vamos a encontrar coincidencias que son debidas propiamente a este género y sus particularidades.

Por último, hay que atender de nuevo a la obra de Valentine Penrose. En el caso de Pizarnik, he podido seguir las pistas de cómo pudo conocer a Sheridan Le Fanu y, de esta manera, realizar una asimilación con su obra. Sin embargo, en el caso de la autora francesa no he logrado encontrar la misma evidencia; desconozco la forma por la que pudo saber de la existencia de *Carmilla*, o si llegó a conocerla siquiera. Sin embargo, esta cuestión sigue siendo muy relevante, ya que para el análisis de los textos he tenido en cuenta algunos rasgos extraídos de la obra de Penrose, no sólo de la de Pizarnik. Esto es así ya que considero que la historia se completa al dar cabida a ambas obras, pues Pizarnik tomo sólo ciertas escenas muy limitadas, pero el marco del relato sigue siendo el que Penrose expuso en su obra de manera mucho más

³ La ferviente pasión amorosa que demostró la autora por Silvina Ocampo queda testimoniada en su *Correspondencia*: “Silvine, mi vida (en el sentido literal) le escribí a Adolfo para que nuestra amistad no se duerma. Me atreví a rogarle que te bese (poco: 5 o 6 veces) de mi parte y creo que se dio cuenta de que te amo SIN FONDO. A él lo amo pero es distinto, vos sabés ¿no? [...] Quisiera que estuvieras desnuda, a mi lado, leyendo tus poemas en voz viva. Sylvette mon amour, pronto te escribiré. Sylv., yo sé lo que es esta carta. [...] no es una calentura, es un reconocimiento infinito de que sos maravillosa, genial y adorable. [...] Pero te quiero, oh no imaginás cómo me estremezco al recordar tus manos que jamás volveré a tocar si no te complace puesto que ya lo ves que lo sexual es un «tercero» por añadidura. [...] *Me someto*. Siempre dije *no* para un día decir mejor *sí* [...] Sylvette, tu es la seule, l’unique. Mais ça il faut le dire: Jamais tu ne rencontreras quel qu’un comme moi – Et tu le sais (tout). [...] Silvina, cúrame, no hagas que tenga que morir ya.” (Pizarnik 2017: 187-188)

extensa y es ahí donde encontramos más matices concretos donde se ven reflejados otros de *Carmilla*. De esta forma, es necesario destacar que la conexión entre *Carmilla* y la escritora argentina pasa directamente por la narración de Penrose; es decir, que esta no es un simple texto intermediario o conductor, sino que también encontramos en él rasgos explícitos que se asemejan con la obra del escritor irlandés. Por tanto, aunque actualmente no tenga una fuente evidente para atestiguar esto, considero que Penrose pudo tener conocimiento de la obra de Le Fanu de la misma forma que Pizarnik, y que juntas completan el cuadro en el que vislumbrar esta comparativa.

3.2. Análisis comparativo. Un lugar donde poder ser

En primer lugar, antes de analizar los aspectos en común que presentan ambas obras, veo conveniente realizar una sinopsis de *Carmilla* para conocer el marco de la historia.

La protagonista y narradora de la historia es Laura, una joven de diecinueve años que vive junto a su padre y el servicio en Estiria, Austria. Una noche, un carruaje descarrilla junto a su castillo, de forma que Laura conoce a sus ocupantes, Carmilla y su madre, quienes, como más tarde se descubrirá, pertenecen a la familia Karnstein, al igual que la madre de Laura, que murió cuando ella era muy joven. La condesa Karnstein prosigue con su viaje, pero Carmilla es invitada a permanecer en el castillo hasta que su madre regrese. Conforme pasan los días, comienza una relación de seducción y atracción entre Laura y Carmilla, en la que la primera experimenta amor y repulsión a la vez. Al mismo tiempo, se propagan noticias por los pueblos cercanos de que están ocurriendo muertes inesperadas de mujeres jóvenes, todas con signos de vampirismo. Poco a poco, Laura también comienza a padecer esos síntomas. Finalmente, el misterio se resuelve cuando un general amigo de su padre, que ha perdido a su sobrina a causa del monstruo, le advierte acerca de ello. Juntos van a visitar las ruinas del castillo de los Karnstein en busca de sus tumbas. Allí es donde el general reconoce a Carmilla, a la que él conocía como Millarca, que en realidad se llama Mircalla Karnstein, la culpable de la muerte de su sobrina. Finalmente, consiguen atraparla en su ataúd, donde la asesinan.

A su vez, es igual de necesario exponer en mayor profundidad la figura que encarna el protagonismo en ambas obras: Erzsébet Báthory. Para ello, me voy a basar en el texto de Penrose, ya que en él se recogen los datos testimoniales y verídicos de los sucesos que acontecieron en la Hungría del siglo XVI.

La introducción de *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose consiste en un recorrido por las diferentes fuentes legítimas que existen sobre la historia de Erzsébet Báthory, y en las que la autora se basa para crear esta biografía novelada. Es cierto que Penrose hace uso de su libertad para decorar y embellecer la narración por medio de un lenguaje más poético, mediante la introducción de ciertos pasajes en los que nos presenta unas imágenes más ficcionales, o dejando entrever la opinión del narrador hacia lo que está contando. Pero el corazón de la historia se mantiene fiel a los datos recogidos en los archivos oficiales, y eso es lo que más vamos a tener en cuenta en este sentido.

Según Penrose, entonces, la primera vez que se publicó la historia de la “Alimaña de Csejthe”, como llamaban a la condesa, fue en 1744, después de más de un siglo de que acontecieran los crímenes. El autor de esta monografía fue un sacerdote jesuita llamado Laszlo Turóczi, que halló el borrador del proceso judicial y que, además, pudo acceder a la documentación que se había conservado en los Archivos de los Tribunales de Viena y, posteriormente, en Budapest. Hasta 1894 no se volvió a difundir nada, cuando R.A. von Elsberg realizó una biografía más meticulosa de la condesa, incluyendo en ella el interrogatorio y los considerandos del juicio. En 1908, un escritor nacido en la misma tierra donde Báthory sembró el terror, Dezsó Rexa, recogió de nuevo la historia, remitiendo a los trabajos del padre Turóczi y reuniendo, además, cartas de los implicados y testamentos de la condenada. Acercándonos más a la época actual, se recogen diferentes obras dedicadas a esta figura, como por ejemplo una novela histórica alemana titulada *La tigresa de Csejthe*, de Karl P. Szátmay; otra en eslovaco titulada *La leyenda Báthory: Cachticka Pani* de J. Níznánszy; en la obra *Witchcraft*, William Seabrook le dedica un capítulo completo, al igual que Sabine Baring Gould en su *The book of the Werewolves*; también encontramos una biografía novelada de toda la familia Báthory, titulada *El carro del diablo* de Makkai Sandor. Por último, Valentine Penrose nos aclara los lugares de procedencia de la documentación en la que se ha basado para su obra, que le ha sido proporcionada por los fondos y archivos de diversas bibliotecas (Penrose 1996: 9-12).

Partiendo de estas fuentes documentadas y verificadas, comienza el relato de la vida de la condesa, de cómo la evolución de su obsesión la llevó poco a poco a superar los límites de la propia muerte. Erzsébet Báthory nació en 1560 en Hungría, en una familia que siempre había destacado, sobre todo por antecedentes de locura, crueldad exacerbada, histeria y lujuria, entre otros. Teniendo en cuenta esto, podría suponerse que no era posible esperar algo diferente de ella; sin embargo, los actos que llegó a cometer superaron todas las leyendas de terror. Aunque

siempre había sido de carácter despiadado, su faceta autoritaria se intensificó gracias a los periodos en los que se quedaba como única señora del castillo de Csejthe, el lugar que le sirvió de escenario para todos sus delitos. Esta libertad se la facilitaban los asuntos públicos que su marido, Ferencz Nádasdy, de otra importante familia húngara, debía atender lo suficientemente lejos de su esposa. Para cuando este murió en 1604, nada podía ya interponerse en sus planes. Aunque se rumoreaba acerca de varios amantes que la condesa tuvo, algo muy relevante para nuestro posterior análisis comparativo son los testimonios que apuntan hacia la posible homosexualidad de Erzsébet, uno de los rasgos que va a definir a la vampira Carmilla.

Siempre buscaba el elogio ajeno, la seguridad de saberse bella, deseada, atractiva y joven. El único culto que rendía era a su gran espejo, a esa imagen suya que deseaba no ver cambiar nunca. El temor a la vejez fue el que la impulsó a no permitir que el tiempo pasara en su contra: buscó la forma de hacerlo suyo y detenerlo; encontró la forma de congelar aquel reflejo en el cristal. Se narra que ocurrió un día en el que las torturas y los crueles juegos que les dedicaba a las sirvientas dieron un paso más allá, cruzando una línea que jamás se podrá borrar: una de las muchachas nobles que la atendían no la peinó a su gusto, y Erzsébet la golpeó para castigarla por su insolencia y la hizo sangrar. Ese castigo inauguró la que creyó su propia salvación:

[...] brotó la sangre y salpicó a la Condesa en el brazo y en la otra mano que descansaba en el regazo del peñador. Todo el mundo acudió precipitadamente para hacer desaparecer la sangre, pero no lo bastante deprisa para evitar que se coagulara sobre la mano y el brazo perfectos. Cuando acabaron de lavar la mancha, Erzsébet bajó la vista, levantó la mano, la contempló y calló: por encima de las pulseras, en el lugar en el que la sangre se había detenido unos minutos, le parecía que su carne tenía el resplandor traslúcido de una cera encendida iluminada por otra cera. (Penrose 1996: 103).

Jó Ilona, Dorkó y Ficzkó fueron sus ayudantes más fieles, así como Darvulia su hechicera personal. Esta bruja fue quien la incitó a asesinar por el puro placer de poder hacerlo, y así comenzaron los famosos baños de sangre en los lavaderos subterráneos del castillo, que marcarían la leyenda de «la Alimaña, la Loba y la Condesa sangrienta» (Penrose 1996: 22). De esta manera, Erzsébet Báthory fue aumentando sus crímenes, incluso cuando ya no se creían superables, para mantener alejada la vejez.

Con el paso del tiempo, la condesa fue despreocupándose por los cadáveres, tan abundantes que eran casi imposibles de esconder, tan segura como estaba de que tenía el derecho de coger lo que le pertenecía, incluso cuando se trataba de vidas humanas. No hay que olvidar que en Hungría todavía existía un régimen feudal, por el cual los campesinos eran tan propiedad de los señores como el ganado o una parcela de tierra. Además, su apellido la hacía prácticamente intocable, y media Hungría la defendería y encubriría si fuera necesario. Ella se

había construido un mundo propio, donde era la reina, la diosa; lo era todo. Al final fue inevitable que se corriera la voz de lo que ocurría en el castillo de Csejthe. Algo que nos interesa especialmente es que, entre esos rumores, no se excluyen las acusaciones literales de vampirismo.

Llegó un día en que su bruja Darvulia desapareció en la oscuridad del bosque y no regresó. Dándola por muerta, la condesa tuvo que recurrir rápidamente a los servicios de Majorova, preocupada como estaba de los efectos que veía en su cuerpo del paso del tiempo. Le increpó acerca de por qué no estaba funcionando, pues había hecho todo lo que se le había aconsejado, por perverso que fuera. Majorova le respondió, convencida, que los baños de sangre no habían sido efectivos porque era la sangre de bajas campesinas; lo que una mujer de su condición precisaba era sangre azul (Penrose 1996: 213-214). Era diciembre de 1610, y fue el principio del fin del reinado de la condesa. Cuando empezaron a desaparecer jóvenes de familias nobles que iban a pasar el invierno junto a la condesa Báthory, pobre viuda, los altos cargos no pudieron ignorar más los rumores.

La condesa contaba con la ayuda de György Thurzó, un supuesto viejo amante, bajo cuyo poder estaba la autoridad en Presburgo. Pero llegó el día en que él ni pudo, ni quiso, protegerla más. El 29 de diciembre de ese mismo año, tras unas reuniones en el Parlamento, el rey había ordenado que se investigara a Erzsébet Báthory y detenerla si era preciso. La condesa, por su parte, era consciente de que todo su reinado se estaba desmoronando, y que en breves todo acabaría. Su última noche fue horrible; su ira fue encarnizada. Cuando llegaron Thurzó y las tropas, habría sido imposible justificar lo que allí encontraron: los utensilios de tortura, el lugar de los crímenes, la sangre imposible de limpiar, cadáveres y jóvenes todavía agonizantes. Cuando Thurzó encontró a la condesa, ella no negó nada, y así la condenó a morir en prisión perpetua en su propio castillo (Penrose 1996: 235). Sin embargo, se precisó que en la sentencia de Erzsébet Báthory no apareciera ninguna alusión a los baños de sangre, a los actos de brujería ni a las supuestas tendencias homosexuales. Simplemente se la condenó por «crímenes horribles contra la sangre femenina» (Penrose 1996: 245). Incluso después de todo, el nombre de los Báthory consiguió salvarse en cierto modo, aunque la terrorífica leyenda de la condesa Erzsébet, plagada de los gritos de sus víctimas, nunca será olvidada.

Regresando a los textos que son objeto principal de mi estudio, *Carmilla* comienza con un “Prólogo” (Le Fanu 2015: 5). Como ya he explicado en la presentación del género, una de las estrategias de la ficción gótica es precisamente la utilización de prólogos (Chaplin 2011:

188-189), que pueden servir de marco para la narración principal y presentar un narrador distinto al de la historia central. Precisamente esto es lo que ocurre en *Carmilla*.

Lo que encontramos es una aclaración acerca de la historia que vamos a leer: se nos presenta el relato junto a un documento facilitado por un doctor llamado Hesselius, que tenía anotada la referencia a un ensayo «sobre el extraño tema que revela el manuscrito» (2015: 5). Lo que más adelante descubrimos es que ese ensayo probablemente se refería a los tratados sobre vampirismo que circulaban en la época. Este narrador ya nos informa de que el relato recibido está narrado por Laura, la propia protagonista que vivió esos misteriosos sucesos y que, además, había fallecido hace un tiempo. La función de este prólogo es advertir al lector acerca de la naturaleza inquietante del relato que va a leer, dándole credibilidad y aumentando su expectación por conocer lo sucedido.

Por su parte, en *La condesa sangrienta* también encontramos una especie de prólogo, aunque no tan convencional. En él, Pizarnik menciona a Valentine Penrose y elogia su labor al presentar una historia de tal atrocidad de una manera tan fascinante y seductora. Además, la autora introduce al lector en la historia rápidamente, haciéndole conocedor de aquello que va a presenciar. No se nos oculta nada ni se nos miente; tampoco se enmascaran o difuminan los hechos. Todo se presenta tal y como es y, por eso mismo, nos atrae. Desde el primer momento, Pizarnik mantiene la expectación por una historia explícitamente cruel, manteniendo nuestro interés lo suficiente como para que no nos echemos atrás, a pesar del terror que suscita el descenso a la guarida de la condesa sangrienta: «Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar. Sus viejas y horribles sirvientas son figuras silenciosas que traen fuego, cuchillos, agujas, atizadores; que torturan muchachas, que luego las entierran» (Pizarnik 2012: 8).

Tras esto, y teniendo en cuenta el apunte anterior acerca de la importancia de la obra de Penrose, podemos comenzar a señalar los elementos que presentan en común las tres narraciones. El primero que voy a mencionar es el aspecto que concierne al espacio, es decir, el escenario donde suceden las dos historias. Tanto Laura como Erzsébet habitan en un lugar típicamente gótico: un castillo de grandes dimensiones, imponente y sombrío, bastante alejado de zonas habitadas, rodeado de bosques y, además, situado cerca de un cementerio; cabe destacar cómo la propia Laura, al describir su hogar, lo hace siendo consciente de la sensación inquietante que provoca:

Vivimos en un castillo o *schloss*, en Estiria. [...] No puede haber nada más pintoresco ni más solitario: el castillo está construido sobre una pequeña colina en medio de un bosque; el viejo y angosto camino pasa por delante del puente levadizo, que nunca he visto alzarse, y frente al foso lleno de percas, en cuya superficie adornada de blancos nenúfares nadan cisnes. Dominando este conjunto se yergue el castillo,

con su fachada de numerosas ventanas, sus torres y su capilla gótica. Frente a la verja, el bosque se abre en un claro irregular y pintoresco. A la derecha, el camino pasa por un empinado puente gótico tendido sobre un arroyo que serpentea a través de las sombras profundas del bosque. (Le Fanu 2015: 7)

En cuanto al castillo de Báthory, Pizarnik le dedica un capítulo propio a su morada. No es de extrañar, pues sus muros fueron los que guardaron los secretos y contuvieron la sangre; sus túneles fueron los que hicieron posible el crimen:

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo de Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito. [...] le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas. (Pizarnik 2012: 49)

Como hemos visto, la diferencia entre ambos se encuentra en el lugar geográfico, ya que Le Fanu ambienta su obra en Austria y Pizarnik mantiene el origen de la condesa, en Hungría. Sin embargo, estos dos países, dada su proximidad, mantendrían en común mucho del imaginario cultural popular, lo que nos interesa a la hora de hablar del vampirismo en las historias.

En este sentido, cabe profundizar en uno de los aspectos fundamentales que dan sentido a esta comparativa: la naturaleza vampírica de Carmilla y Erzsébet Báthory. Lo primero que hay que señalar es el contexto que se aporta en las obras, ya que en las dos historias se introduce el elemento supersticioso, ligado a ese imaginario cultural provisto de mitos y leyendas donde los seres sobrenaturales encontraban cobijo.

En *Carmilla*, esto ya ha aparecido de manera velada en el prólogo al mencionar los tratados, pero no es hasta más adelante cuando somos conscientes de la criatura que va a protagonizar el relato. Siguiendo esta idea, Laura ya menciona, al comienzo de la historia, la existencia de esta cultura folclórica al recordar cómo de pequeña vivía tranquila sin conocer todo aquello de lo que temía la gente en los pueblos:

No tenía miedo, pues yo era una de aquellas felices criaturas que, por la diligencia de sus protectores, ignoraban las historias de fantasmas, los cuentos de hadas y todas las leyendas que hacen que nos ocultemos bajo las sábanas cuando cruje una puerta o cuando la luz vacilante de una vela hace que las sombras dancen en las paredes acercándonos a nosotros. (Le Fanu 2015: 10)

Pero, sobre todo, es más avanzada la historia cuando se hacen evidentes las creencias en estas criaturas sobrenaturales, pues comienzan a morir mujeres jóvenes en extrañas circunstancias. Entre ellas se encuentra la sobrina del general Spielsdorf, un buen amigo del padre de Laura, cuyo castillo es el más próximo en los alrededores. Esto resulta de relevancia ya que las víctimas se encuentran dentro de una misma zona. En una carta del general explicando lo ocurrido, se dan pistas sobre qué ha podido ser el causante, pero no se llega a decir explícitamente:

El demonio que traicionó nuestra ciega hospitalidad es el culpable de todo. Yo creía recibir en mi casa a la inocencia, a la alegría, a una encantadora compañía para mi Bertha. ¡Cielo santo, qué insensato fui! Agradezco a Dios que mi niña haya muerto sin sospechar la causa de sus sufrimientos; desapareció sin adivinar la naturaleza de su enfermedad, ni la pasión maldita del agente de tanta miseria. Consagraré el resto de mis días a cazar y exterminar al monstruo. (Le Fanu 2015: 14)

Además, al final de la carta explica que va a comenzar una investigación que podría llevarle a visitar Viena. Este dato podría enlazarse con la historia de la condesa, pues los documentos que se conservaron sobre ella estaban precisamente en los Archivos de Viena, como explicaba Penrose en su introducción. Según mi hipótesis, no resultaría del todo ilusorio creer que sea un guiño del autor, el hecho de mandar a su personaje a investigar sobre vampiros al lugar donde se conservan los indicios de una mujer a la que se acusó de algo así, teniendo en cuenta que su leyenda se propagó por toda Hungría y alrededores.

Del mismo modo, en *Carmilla* aparece de forma específica la creencia en vampiros, y se hace evidente la extensa difusión que encontraba en estas zonas:

Es bien conocida la espeluznante superstición que aún persiste en la Alta y Baja Estiria, así como en Moravia, en Silesia, en la Serbia otomana, en Polonia e incluso en Rusia; la superstición -así estamos obligados a llamarla- del vampiro. Si de algo vale el testimonio humano [...] y si de algo vale que estos testimonios estén reunidos en informes tal vez más voluminosos que los de cualquier otro tipo de casos, entonces es difícil negar, o dudar siquiera, que exista el fenómeno del vampiro. Por mi parte, no he oído ninguna teoría que explique lo que yo misma presencié y viví, excepto la que ofrece esa antigua y arraigada creencia de la religión. (Le Fanu 2015: 99)

En concreto, esto se refleja también en una escena en la que aparece un vendedor ambulante en el castillo, ofreciéndoles a las jóvenes unos talismanes que las protejan del “upir”:

- ¿Desearían las señoritas comprar un amuleto contra el *upir*, que según he oído decir, merodea por estos bosques como un lobo? [...] Está matando gente a diestro y siniestro, y yo tengo un talismán que nunca falla; basta prenderlo a la almohada para poder reírse del *upir* en su mismísima cara. [...] Los amuletos eran unas largas tiras de pergamino, cubiertas de signos y diagramas cabalísticos. (Le Fanu 2015: 36)

Sobre esto hay que tener en cuenta varios aspectos. El primero es el hecho de que el amuleto se coloque bajo la almohada. Esto es así ya que el vampiro, en este caso Carmilla, ataca a Laura durante la noche, mientras duerme; no es de extrañar, ya que los vampiros actúan bajo la protección de la oscuridad, con la ventaja de que la víctima esté durmiendo, ya que el ataque se puede atribuir a una pesadilla o una ilusión propia del estado entre sueño y conciencia, como le ocurre a Laura. Esto lo vemos también en Erzsébet Báthory, pues sus prácticas las lleva a cabo sobre todo de noche, lo que le facilita, entre otras cosas, deshacerse de los cuerpos. El segundo aspecto es la importancia que se le daba a los amuletos y a la magia de la naturaleza vinculada a la brujería. En concreto, en ambos textos aparece la importancia de pergaminos conjurados. El papel que representa en el caso de Carmilla este vagabundo se asimila al de las

diversas hechiceras que atendían a la condesa, con la diferencia de que Báthory no buscaba alejar a los vampiros, sino precisamente conseguir una de sus capacidades: no envejecer.

La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez. Su total adhesión a la magia negra tenía que dar por resultado la intacta y perpetua conservación de su “divino tesoro”. Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos, y aun los baños de sangre, poseían, para la condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*⁴. Siempre vivió rodeada de talismanes. En sus años de crimen se resolvió por un talismán único que contenía un viejo y sucio pergamino en donde estaba escrita, con tinta especial, una plegaria destinada a su uso particular. Lo llevaba junto a su corazón, bajo sus lujosos vestidos (Pizarnik 2012: 39).

Continuando con las supersticiones, en *Carmilla* también se recoge por medio de Laura una de las explicaciones de la época para justificar estas enfermedades que se propagaban con tanta rapidez: las plagas o epidemias: «Espero que no se avecina alguna plaga; eso es lo que parece todo esto.» (Le Fanu 2015: 34).

Por su parte, en el relato de la condesa también se inscriben estas creencias, que encontramos detalladamente en la obra de Penrose. En su caso, Erzsébet Báthory tenía a su favor estas leyendas, pues la gente en un primer momento atribuía las desapariciones de las muchachas a las criaturas de la noche y a los seres sobrenaturales, no a ella. Con el tiempo esto cambió, y los rumores hicieron que se le acabará considerando una de ellos, apareciendo de forma explícita la creencia en vampiros.

En Csejthe, Erzsébet Báthory y Darvulia tenían el campo libre. La provincia estaba alejada y atrasada; las gentes eran físicamente vigorosas pero completamente apáticas, aterradas por las supersticiones de la montaña. La Condesa podía hacer cuanto se le antojaba [...] Siempre había habido por todas partes muchas muertes debidas a causas misteriosas: a los lobos, dueños del bosque en invierno, a cualquier animal negro, a los hombres lobo y a los vampiros de la noche. (Penrose 1996: 180)

Y la condesa acabó encarnando y suscitando a la vez todos esos temores: era la loba, el gato negro, la bruja, la vampira, la oscuridad; acabó por ser la propia muerte.

Del mismo modo, en la obra de Le Fanu se expone el método para acabar con estas criaturas cuando se descubre que Carmilla, que en realidad se llama Mircalla, es la vampira que está acabando con la vida de todas esas jóvenes. Estas técnicas se exponen en el relato cuando se recuerda el motivo por el que el pueblo contiguo al castillo de los Karnstein quedó desierto:

Lo asediaban los resucitados [...] a varios los siguieron hasta sus tumbas, los identificaron con las pruebas de costumbre y los aniquilaron con los métodos usuales: por decapitación, por estaca y por fuego; pero para entonces ya habían matado a muchos aldeanos. (Le Fanu 2015: 90)

De igual manera se explica esto en el relato de Penrose, añadiendo un aspecto típicamente vampírico como es su asimilación con los murciélagos:

⁴ Toda la cursiva de las citas es de la autora. En este caso, al estar en francés podemos considerar que sea una cita textual tomada directamente de la edición francesa de Penrose, que es la que Pizarnik manejó.

A menudo, las muchachas desmejoraban y morían. Después, las exhumaban y, si sus cuerpos no parecían suficientemente descompuestos, era aconsejable atravesarles el corazón con una estaca. A cuántas de sus compañeras habrían ido ya a visitar, con su vestido blanco, enseñando dos largos colmillos semejantes a los caninos de los murciélagos [...] Todo era invisible peligro, y en los cementerios flotaban, en lo alto de grandes pértigas, banderas contra los vampiros y alas conjuradoras cortadas a las grandes aves.» (Penrose 1996: 180-181)

A la hora de caracterizar el arquetipo vampírico, uno de los rasgos principales de esta figura es su capacidad de detener el tiempo: la inmortalidad. En el caso de Carmilla, esto se hace evidente en el relato, ya que se descubre que en realidad es la condesa Mircalla, que lleva habitando el mundo de los vivos mucho más de lo que le es posible a un ser humano: «[...] habían pasado ciento cincuenta años desde su funeral» (Le Fanu 2015: 99). En el caso de la condesa Báthory, precisamente es la vejez lo que desea frenar ante todo, para conservar así su juventud y su hermosura. Por eso mismo, cuando las hierbas y los bálsamos dejaron de funcionar, se entregó a los poderes de la sangre recién derramada, la acción más puramente vampírica:

[...] desde la llegada de Darvulia, la condesa, para preservar su lozanía, tomaba baños de sangre humana. En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstitutivos del «fluido humano». [...] Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa (Pizarnik 2012: 45)

Respecto a esto, resulta relevante mencionar otra similitud muy específica entre Carmilla y Báthory, y es la descripción que se hace de ambas llevando vestimenta blanca que posteriormente será cubierta por el rojo de la sangre derramada. En el caso de *Carmilla*, Laura relata un sueño, que realmente no es tal, en el que se le aparece su invitada de la siguiente forma: «[...] vi a Carmilla de pie junto a mi cama, con su camión blanco, y bañada en sangre de los pies a la barbilla.» (Le Fanu 2015: 55). Por su parte, en *La condesa sangrienta* los vestidos de Báthory también sufrían la misma metamorfosis durante las torturas, lo que podemos llamar sus “prácticas vampíricas”: «La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro» (Pizarnik 2012: 17).

Aparece la «dama de estas ruinas», la sonámbula vestida de blanco. [...] su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver. (Pizarnik 2012: 15)

Como vemos en este fragmento, resulta también reseñable que, como forma de ilustrar el trance en el que la condesa se encuentra durante sus rituales, la describan como una sonámbula, que es precisamente lo que los habitantes del castillo quieren pensar de Carmilla cuando la descubren vagando durante la noche, cuando en realidad dedica esos momentos para salir a alimentarse:

[...] descubrimos que a veces se ausentaba de madrugada y, en ciertos otros momentos del día, sin anunciar que estaba despierta. Muchas veces al vieron desde las ventanas del castillo, caminando hacia el oriente [...] con el aspecto de una persona en trance. Esto me convenció de que era sonámbula; pero esta hipótesis no resolvía el enigma. ¿Cómo salía de su cuarto dejando la puerta cerrada por dentro? ¿Cómo escapaba del castillo sin abrir ninguna puerta ni ventana? (Le Fanu 2015: 85)

Del mismo modo, ambos personajes se caracterizan por su extremada palidez y su actitud huidiza ante la luz del sol: «Millarca padecía una languidez extrema [...] y nunca salía de su habitación sino hasta bien avanzada la tarde» (Le Fanu 2015: 85). Además, conforme Carmilla se alimenta de Laura, esta comienza a parecerse a su huésped, pues su vida se le está arrebatando poco a poco:

Habían pasado tres semanas desde que iniciara este estado [...] mi sufrimiento había comenzado a reflejarse en mi apariencia. Estaba pálida; tenía los ojos dilatados y ojerosos, y la languidez que por tanto tiempo sentí se notaba en mi semblante. (Le Fanu 2015: 54)

Por su parte, la condesa tomaba todo tipo de medidas para que su piel se mantuviera tersa y blanca, como por ejemplo darse baños calientes en las aguas del río de Pistyán:

Erzsébet se introducía, protegida por una sombrilla para que la luz del sol reverberada en el agua no le diera en el rostro y, al abrigo de unas gruesas cortinas, se sumergía en la tierra y el agua secretas [...] pero también venía por la belleza del cuerpo y del rostro. [...] Probablemente gracias a estos baños de Pistyán, con cerca de cincuenta años, se conservaba tan lozana y tenía en jaque a la temida vejez. En Csejthe, se dejaba macerar bajo cataplasmas de hojas de belladona, de beleño y de estramonio, esas plantas cuya propia venenosidad blanqueaba la tez. (Penrose 1996: 168-169).

Por otro lado, cabe apuntar que Carmilla y Báthory representan el papel protagonista de la villana; lo que podríamos llamar antagonista. En el caso de la obra de Le Fanu, es muy evidente, ya que es Laura la que relata la historia y somos testigos de cómo le afecta negativamente la llegada de Carmilla y, sobre todo, la relación que esta desea entablar con ella, al igual que les ha ocurrido a otras jóvenes antes. En el caso de Báthory, la víctima es un colectivo; en este sentido se pierde la individualidad de las jóvenes a las que asesina, ya que a ninguna se la muestra con más importancia que a otra. Realmente, se las presenta despersonalizadas, como si no fueran nada más que aquello que le interesa a la condesa: un cuerpo bello y su fresca sangre.

Para continuar con el análisis, hay que abordar el otro rasgo fundamental de estos dos personajes, que da lugar a similitudes más concretas: su tendencia homosexual, que complementa el rasgo vampírico. En *Carmilla*, esto se aprecia enseguida en el relato. En realidad, la historia de Laura y Carmilla se plantea de una forma muy romántica y pasional, pues se remonta bastante tiempo atrás del momento en el que suceden los hechos principales. Laura relata cómo una noche a la edad de seis años, vio aparecer en su habitación una mujer muy bella que se acostó con ella en la cama. Laura se sintió muy reconfortada y protegida, pero lo que ocurrió después es que Carmilla se alimentó de ella, aunque en el momento en el que lo

explica no es consciente de ello. Esto quiere decir que Carmilla había estado esperando casi trece años para reencontrarse con Laura, desde este primer momento. Cuando este reencuentro ocurre, y Carmilla es acogida en el castillo, Laura la reconoce, y la invitada le engaña explicándole que se vieron en un sueño. Ya en esta ocasión se deja ver el tipo de interés que Carmilla siente por su anfitriona:

Mientras hablaba, cogí su mano. Yo era un poco tímida -como a menudo lo son las personas literarias-, pero la situación me volvió elocuente, y hasta audaz. Ella apretó mi mano y puso la suya encima; sus ojos brillaron al mirar apresuradamente los míos; volvió a sonreír, ruborizada, y respondió con amabilidad a mi bienvenida [...] me dijo: -Tengo que contarte mi visión de ti [...] miré hacia arriba, y te vi a ti. Eras tú, sin la menor duda, justo como te veo ahora: una hermosa joven, con cabellos dorados y grandes ojos azules, y unos labios... tus labios... sí, eras tu, tal como estás ahora frente a mí. Tu belleza me conquistó [...] Desde entonces nunca he olvidado tu cara. (Le Fanu 2015: 27)

Este sentimiento va a surgir también por parte de Laura, aunque no sea capaz de entenderlo en un primer momento. Aquí encontramos el rasgo de seducción tan intensa que son capaces de producir los vampiros en sus víctimas, que parece hacerlas caer en un trance que les impide racionalizar lo que está ocurriendo o sospechar sobre su agresor. Por su parte, encontramos una idea similar en Báthory, ya que su persona fascinaba por sí misma, hasta el punto que Penrose recoge en su obra que incluso las sirvientas que la acompañaron durante esos años de crímenes pudieron llegar a verse atrapadas y seducidas por esa atracción que irradiaba la condesa:

Sólo sus damas de honor [...] debían ser nobles y comportarse como tales, aceptando, a pesar del espanto que sentían, lo ineluctable. Al final, no testimoniaron en contra de la Condesa, pese a lo que habían padecido. Después de todo, no tenían ninguna razón para no sentirse atraídas, a la larga, por esta mujer bella e inquietante, ni para sustraerse a sus dementes voluntades. (Penrose 1996: 199)

En la misma línea, Laura también expresa otro rasgo típico de esta tradición gótica, y es la mezcla de fascinación y repulsión a partes iguales.

Ahora bien, la verdad es que yo sentía algo inexplicable por la hermosa desconocida. Sí, me sentía atraída hacia ella, pero sentía también algo de repulsión. Sin embargo, en esta ambigüedad de sentimientos, la atracción prevalecía por mucho. Ella me cautivó y me conquistó; era hermosa, e indescriptiblemente seductora. [...] La gente joven siente atracción, e incluso amor, de manera impulsiva. Me halagaba el evidente cariño que me mostraba [...] Su belleza no disminuía a la luz del día; sin duda era la criatura más hermosa que había visto, y el recuerdo desagradable del rostro que se presentó en mi sueño remoto había perdido su efecto. (Le Fanu 2015: 27-28)

Como explica Chaplin, «Sheridan Le Fanu's *Carmilla* [...] can be read as signifying the dreadful attraction/repulsion that characterises abjection» (2011: 256). Esto quiere decir que la abyección provoca no sólo horror o espanto, sino también una fascinación muy conflictiva por la asociación del placer por lo deseado y la naturaleza “aberrante” del mismo.⁵

⁵ Sobre lo abyecto, Julieta Leo se basa en *Poderes de la perversión* de Julia Kristeva para afirmar que lo abyecto se relaciona estrechamente con la perversión y la transgresión, aspectos que definen a nuestras protagonistas: “Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la

Cohen makes a similar point in observing that ‘the fear of the monster is really a kind of desire’. The monster is incoherent and unregulated in its appearance and in the enactment of its desires: it represents a dreadful, yet compelling state of freedom from every restraint. (Chaplin 2011: 256)

Solía echarme sus delicados brazos al cuello y acercarme hacia ella, y con su mejilla contra la mía y sus labios cerca de mi oído [...] me estrechaba aún más en su trémulo abrazo, y sus labios cubrían mis mejillas de suaves besos. [...] A menudo deseaba liberarme de estos abrazos febriles [...] pero me faltaban las fuerzas. Sus murmullos embelesaban mis oídos y me hacían entrar en un trance del que sólo salía cuando ella me soltaba. [...] Me hacían sentir una extraña agitación que me causaba placer, mezclado con una vaga sensación de miedo y repugnancia. No pensaba nada en particular durante esos episodios, pero en el fondo era consciente de sentir un amor que poco a poco se volvía adoración, y al mismo tiempo aborrecimiento. Sé que esto es paradójico, pero no tengo otra manera de explicar lo que sentía. (Le Fanu 2015: 30-31)

Por ello explica que es común en las ficciones góticas que el monstruo escape de algún lugar al comienzo de la historia para al final ser destruido, pues su fuga supone liberar la descomposición del sistema de represión y control, que siempre debe ser restaurado (2011: 256), que es precisamente lo que ocurre con Carmilla, que en un momento inicial sale de su ataúd, donde es igualmente destruida en el desenlace de la historia.

Hay que tener en cuenta que tanto la condesa como Carmilla escogen como víctimas únicamente a mujeres jóvenes, bellas y de sangre noble. Aunque en un primer momento Báthory se limitó a asesinar campesinas, ya se ha explicado que llegó un día en que su hechicera le recomendó la sangre de mayor clase para conseguir frenar el paso del tiempo.

Más concretamente en cuanto a la sexualidad de Erzsébet, como recoge Penrose en su obra, se rumoreaba acerca de varios amantes que la condesa tuvo, pero los más relevantes son los testimonios que apuntan hacia su posible homosexualidad, apareciendo de manera explícita el término “lesbiana”:

Y, desvelando lo más hondo de su naturaleza, lo que debía a su herencia y a sus astros, la Condesa maléfica poseía otro secreto, secreto siempre susurrado que no ha podido esclarecer el tiempo, algo que se confesaba a sí misma o que ignoraba [...] Pasaba por haber sido, también, lesbiana. Tal sospecha procede de su asiduidad con una de sus tías, también Báthory, cuyas aventuras llenan tres tomos de la Biblioteca de Viena. A todo se hacía, desde el centinela del torreón hasta sus damas de compañía (Penrose 1996: 27)

A su vez, Pizarnik también le da importancia a este aspecto en su obra, de manera que la sexualidad de las protagonistas se mantiene a un mismo nivel de relevancia:

Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. (Pizarnik 2012: 33)

descamina, la corrompe. (KRISTEVA 1998: 25) [...] Kristeva piensa que [...] la abyección no es sólo un aspecto de la constitución del sujeto parlante; se relaciona con su discurso cultural (arte, literatura, filosofía, etc.) conectándose con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones” (2012: 131-132)

De esta sospecha hay testimonios concretos que se revelaron durante el proceso judicial, donde varias personas aseguraron que una sirvienta de la condesa les había confesado haber visto a Báthory con una mujer misteriosa, a la que nadie supo identificar, que iba a visitarla ataviada como un muchacho. La sirvienta, junto a otro lacayo, afirmó haberlas sorprendido mientras torturaban juntas a una joven (Penrose 1996: 35). Esta anécdota también la recoge Pizarnik en su reescritura:

También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha. Pero se ignora si compartían otros placeres que los sádicos. (Pizarnik 2012: 34)

Este hecho resulta significativo también a la hora de relacionarlo con *Carmilla*, pues en un momento de la historia ocurre algo a la inversa: Laura se plantea que Carmilla pueda ser en realidad un hombre que la esté cortejando bajo el disfraz de una mujer, lo que no deja de ser una forma de tratar de justificar lo que estaba experimentando por ella: un sentimiento que no podía aceptar por ser considerado repudiable y antinatural. Al final, ambas debían camuflar sus deseos, una para esconderlos del resto y otra para ocultarlos de sí misma.

A veces, después de una hora de apatía, mi extraña y hermosa compañera me cogía la mano y la estrechaba una y otra vez con cariño, sonrojándose levemente; me miraba fijamente con ojos a la vez lánguidos y ardientes, y respiraba tan agitadamente que su vestido palpitaba con ella. Era como el ardor de un enamorado, y me avergonzaba. Era odioso, pero sobrecogedor. Sus ojos reflejaban un gozo desmesurado cuando me atraía hacia ella y recorría mis mejillas con sus labios cálidos; y musitaba, casi sollozando: -Eres mía; tienes que ser mía, tú y yo somos una para siempre. [...] - ¿Qué quieres decir? -preguntaba yo- ¿Acaso estamos emparentadas? Tal vez te recuerdo a alguien que amas; pero no puede ser, ¡lo detesto! No te reconozco, ni siquiera me reconozco a mí misma cuando me miras y me hablas así. - [...] ¿Acaso ella era víctima de breves ataques de locura [...]? ¿O se trataría de un ardid romántico? Había leído cosas semejantes en algunos viejos libros. ¿Y si un muchacho, enamorado, disfrazado de mujer, se había infiltrado en la casa para cortejarme, ayudado por una astuta celestina? (Le Fanu 2015: 32)

Para ahondar más en la naturaleza de estos personajes, hay que atender al modo en que actúan a la hora de atacar a sus “presas”. Aunque en Báthory no sea tan evidente como en Carmilla, pues la condesa representa al vampiro implícito, no explícito, también en ella encontramos aspectos que la caracterizan como tal.

En *Carmilla*, Laura describe el ataque vampírico como si le clavaran agujas: «[...] de pronto me invadió un dolor agudo, como si dos enormes agujas, separadas por algunos centímetros, se clavaran hasta el fondo de mi pecho.» (Le Fanu 2015: 49-50), lo que se explica con más detalle cuando lo relata el general al recordar lo que el doctor le había dicho acerca de los síntomas de su sobrina:

[...] ¡decía que la paciente sufría las visitas de un vampiro! Las punzadas que mi niña sentía cerca de la garganta eran provocadas, según decía, por la inserción de los dos dientes largos, delgados y afilados que, como es bien sabido, son característicos de los vampiros; y añadió que no había duda sobre la pequeña

marca amoratada, que los entendidos coincidían en atribuir a los labios del demoniaco ser. (Le Fanu 2015: 92)

Además, hay un momento en la historia en la que el vendedor ambulante precisamente llama la atención acerca del colmillo de Carmilla, ofreciéndose a limárselo, ante lo que ella huye muy ofendida: «[...] le decía que la noble damita a su derecha tiene un diente muy afilado, largo y delgado como una aguja.» (Le Fanu 2015: 37)

En el caso de la condesa, también encontramos concretamente la utilización de agujas, alfileres o elementos punzantes en sus torturas: «[...] arrancaba la carne -en los lugares más sensibles- mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas» (Pizarnik 2012: 18). Del mismo modo, un rasgo explícitamente vampírico es la mordedura, aspecto que también aparece reflejado en las obras de Pizarnik y Penrose:

El guerrero no admitía ser importunado con historias que relacionaban a su mujer con mordeduras, agujas, etc. [...] ya de recién casada [...] Erzsébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores. (Pizarnik 2012: 30)

La muchacha llegó llorando. La empujaron dentro de la carroza, ante la Condesa, que se puso a morderla frenéticamente y a pellizcarla donde podía. Debió de ser entonces, como era frecuente tras tan crueles libertades, cuando la Condesa cayó en uno de esos trances que, precisamente, buscaba. (Penrose 1996: 159)

En este sentido, es destacable que estas acciones las lleven a cabo ambas protagonistas sobre todo en la cama, en el escenario idóneo para encuentros amorosos y sexuales. Para ilustrar esto, he incluido dos imágenes de las ediciones que manejo de ambas obras (ver Anexo I, figuras 1 y 2). En el caso de *Carmilla*, Ana Juan ha construido una escena en la que aparece un aposento con una cama con dosel, donde la cortina se ve apartada y dos pares de zapatos en el suelo. Por su parte, en *La condesa sangrienta* Santiago Caruso ha realizado una ilustración en la que también encontramos una cama con dosel, pero esta vez en su interior se presenta la cabeza de Báthory en grandes dimensiones, mostrando de alguna manera su posición de poder. Destaca en esta imagen su dentadura, que está construida por una gran cantidad de dientes muy afilados, casi como si fueran agujas. Por estas características, considero estas ilustraciones pertinentes para mi análisis pues reflejan los rasgos que estoy presentando.

Continuando con el tema de índole romántico-sexual, se ha expuesto cómo las preferencias sexuales de Carmilla son evidentes, pues ella misma le declara su amor y pasión a Laura en varias ocasiones. En el caso de la condesa, su interés se desentiende del amor, y va ligado a un placer sádico. Erzsébet Báthory tiene de particular que sus rituales no consistían sólo en el asesinato, no buscaban únicamente el fin último de conseguir la sangre de las

víctimas. Precisamente la muerte se retrasaba lo más posible, acompañando la tortura de una clara actitud de humillación y recreación en el dolor: «Más adelante, se interesó por el tiempo que podía durar el proceso; y también por la duración del placer sexual, del placer brujo.» (Penrose 1996: 178); «Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. [...] ... sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: “¡Más, todavía más, más fuerte!”» (Pizarnik 2012: 18)⁶

En concreto, destaca una escena en la que se narra cómo Báthory obligó a sus costureras a seguir trabajando desnudas, mientras ella las contemplaba. Aquí encontramos una mirada que provoca humillación en las víctimas, pues se presentan como presas ante la depredadora que las contempla. No sólo disfruta de la vergüenza y la degradación que provoca en ellas, sino también de la propia desnudez de esos cuerpos que luego utilizará para satisfacer sus fantasías:

[...] Dorkó hallaba defectos en la confección de las prendas y seleccionaba a dos o tres culpables (en ese momento los ojos lóbregos de la condesa se ponían a relucir). [...] Si la condesa estaba en uno de sus excepcionales días de bondad, Dorkó se limitaba a desnudar a las culpables que continuaban trabajando desnudas, bajo la mirada de la condesa [...] Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realizado por la presencia «humana» de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. (Pizarnik 2012: 20)

De esta manera, Pizarnik reflexionó sobre el sadismo y el éxtasis sexual de la condesa, conseguido a través de la contemplación del sufrimiento ajeno, sujeto a sus deseos, dibujando así un retrato de Báthory tan espeluznante como brillante:

Esta escena me llevó a pensar en la Muerte [...] Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte? (Pizarnik 2012: 20-21)

A su vez, podemos encontrar las similitudes con el éxtasis y el desvanecimiento sexual en la narración de Laura acerca de lo que experimenta cuando Carmilla le ataca mientras cree estar soñando:

A veces sentía como si una mano se paseara suavemente por mis mejillas y mi cuello; otras, como si unos cálidos labios me besaran, y sus besos se volvieran más largos y apasionados a medida que se acercaban a mi garganta, donde se detenían. Entonces mi corazón latía más rápido y mi respiración se volvía más agitada y profunda; a continuación estallaba en sollozos, que crecían hasta hacerme sentir que me ahogaba, y por fin perdía el sentido en medio de una espantosa convulsión. (Le Fanu 2015: 54)

⁶ Esta cursiva indica una aproximación más explícita al texto original de Penrose, pues en su obra encontramos: “sus últimas palabras antes de hundirse en el síncope final eran siempre: «¡Más, más, más fuerte!»” (Penrose 1996: 36). Como he aclarado, hay que tener en cuenta que Pizarnik realizó su reescritura basándose en la edición original de Penrose, es decir, la francesa. Por lo tanto, no puedo especificar si la cursiva en este caso es la traducción de una cita textual o más bien una paráfrasis, pues la edición que manejo es la traducida al castellano.

Otro rasgo que debe tenerse en cuenta es la asimilación de las protagonistas con criaturas de la noche, especialmente con lobos y gatos negros. En *Carmilla*, esto se aprecia en el primer ataque del que es consciente Laura, pues la vampira sufre una especie de metamorfosis que le da el aspecto de una bestia similar:

[...] de pronto vi algo que se movía en el piso, en torno al pie de la cama; al principio no pude distinguirlo con precisión, pero pronto me di cuenta de que era algún animal semejante a un gato monstruoso, negro como el hollín. Me pareció que medía un metro o metro y medio, pues cuando pasó sobre la alfombra de la chimenea noté que ocupaba toda su longitud. Iba de un lado a otro con la inquietud ágil y siniestra de una bestia enjaulada. [...] Desperté gritando. La habitación seguía iluminada por la vela [...] y vi la figura de una mujer parada a los pies de la cama [...] Ni un bloque de piedra habría podido estar más inmóvil: no había el menor signo de respiración (Le Fanu 2015: 48-50)

Respecto a esto, encontramos un apunte de interés en el relato de Valentine Penrose. En ciertas partes de su obra, introduce también la figura de Gilles de Rais⁷, en gran medida para realizar una comparación entre él y Erzsébet Báthory, pues los dos cometieron crímenes similares, aunque al primero se le acusó todavía más por prácticas satánicas. En este sentido, se menciona mucho al Diablo, y uno de los aspectos que se le otorgan es el siguiente:

Desde abajo, Poitou oyó casi al instante un gran grito de búho, y como la pisada de un animal grande que parecía ser un perro o un lobo. [...] -Monseñor, ¿se os ha aparecido el Diablo? -Sí, en verdad, en forma de perro grande, negro y sarnoso con las fauces llenas de sangre. (Penrose 1996: 192)

Lo cierto es que, a lo largo de la narración, a la condesa se la identifica constantemente con la figura de una loba: «Aquella a la que se llamó la Alimaña, la Loba y la Condesa sangrienta estaba bajo la marca del lobo, la alimaña nacida bajo Marte y la Luna.» (Penrose 1996: 22); «[...] la leyenda los resume ingenuamente dándoles forma visible, comprensible para todos. Es el perro negro que sale huyendo del manto de Gilles de Rais; y, al filo del vestido de Erzsébet, una loba que la sigue dócilmente.» (Penrose 1996: 143). Este detalle también lo recoge Pizarnik en su obra: «Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto.» (Pizarnik 2012: 18).

Para ilustrar este aspecto tan característico, he incluido de nuevo dos imágenes de las ediciones que utilizo (Ver Anexo I, figuras 3 y 4). En el caso de *Carmilla*, la ilustradora ha representado a la vampira precisamente como una especie de gato de grandes proporciones, aunque por la descripción que se da de él como una bestia genérica, podríamos imaginarlo también como un lobo. Por su parte, en *La condesa sangrienta*, se ha ilustrado a Báthory en una escena como si fuera una loba blanca sentada sobre su trono. Esto lo podemos relacionar

⁷ En el siglo XV, Gilles de Rais, mariscal de Francia, fue detenido por el asesinato de cientos de niños, cuyas muertes utilizaba como sacrificios satánicos. Al igual que ocurrió con la condesa, sus prácticas parecían vinculadas a una tendencia homosexual.

con el rasgo que he señalado anteriormente sobre las vestimentas blancas, que también caracteriza a ambos personajes.

De todas formas, si nos detenemos en la figura del gato negro, también presenta relevancia en la obra de Pizarnik, al igual que en la de Penrose. En concreto, se los vincula con la hechicera Darvulia, que al parecer iba siempre acompañada y protegida por un séquito de gatos negros. Por ello, podemos vincularlos con la magia negra y sus implicaciones: «[...] Darvulia. Este personaje era, exactamente, la hechicera del bosque, la que nos asustaba desde los libros para niños. Viejísimas, colérica, siempre rodeada de gatos negros» (Pizarnik 2012: 40); «En los supersticiosos Cárpatos existía, ante todo, el diablo, Ördög, servido por brujas a las que, a su vez, asistían perros y gatos negros» (Penrose 1996: 19)

Ponikenus, el pastor de Csejthe, que no parece haber sido muy valiente, tenía un pánico mortal a Darvulia y, sobre todo, a sus gatos negros. En Hungría, si un gato negro cruza la calle por delante de alguien, es de mal agüero. Ahora bien, el castillo estaba lleno de ellos... (Penrose 1996: 164).

Penrose también relata una anécdota en la que el pastor de la ciudad acudió para orar por Erzsébet Báthory cuando la detuvieron, y en una carta a un amigo le explicó que tuvo que interrumpir la oración porque empezaron a escuchar maullidos que no podían ser de gatos normales. A pesar de que estuvieron buscándolos, no encontraron ninguno por todo el castillo, hasta que bajó al patio: «de inmediato, seis gatos y un perro negro intentaron morderme los pies. “Idos al diablo”, les dije [...] mi criado fue corriendo tras ellos, pero no pudo encontrar nada.» (Penrose 1996: 237)

Es decir, que tanto los gatos negros como los perros o lobos tenían claras implicaciones relacionadas con el Diablo y las magias oscuras. Y precisamente Carmilla y Báthory adoptan la forma de estos animales. En este sentido, cabe mencionar una cuestión que resulta de interés para mi hipótesis. En primer lugar, la recoge Patricia Venti en su estudio ya citado de 2008 acerca de *La condesa sangrienta*:

En *El Gran Libro de los Vampiros*, de Ángel Gordon [...] el Dr. Zoltan Meder, profesor de la Universidad de Florida, expone la teoría de que el verdadero Drácula fue la condesa Báthory, en contra de lo que muchos historiadores defienden al otorgar tal honor a Vlad “el Empalador”. Para ello, el Dr. Meder sostiene que la palabra Drácula significa en rumano “ella-demonio” y que los habitantes de esa zona se refieren a Drácula como una mujer. También nos señala que la elección de Stoker se debió a que los lectores de la época no podrían admitir la atribución de las características de un vampiro en una mujer. (2008: 104-105)

Esta misma idea la sostiene también Bonachera García (2016) en su estudio sobre la caracterización del personaje vampírico:

Aunque Stoker se sirvió de ciertos aspectos de la vida de Vlad III para dar vida a su personaje ficticio, la conexión entre ambas entidades es más imprecisa. [...] Pese a sus métodos sanguinarios, en ninguna de las leyendas se le acusa de vampirismo, ni tan siquiera de prácticas satánicas o esotéricas. «Como Gabriel Ronay descubrió en 1956, el único vampiro histórico del que queda constancia en Transilvania fue una mujer: la condesa Erzsébet Báthory (...) que vivió al pie de los Cárpatos un siglo después que Vlad y

fue emparedada en su propio castillo por matar a más de 600 doncellas para bañarse en su sangre. Stoker podría haber tenido noticias de su existencia, ya que su caso se cita brevemente en (...) *Book of the Werewolves*» (2016: 285-286).

Teniendo en cuenta esto, la representación de la condesa y de Carmilla por medio de animales que se relacionan con el Diablo estaría respaldada y basada en la creencia de que el propio Drácula en realidad se consideraba un demonio femenino. En este sentido, el Diablo tendría la forma concreta no sólo de un vampiro, sino de una vampira. Del mismo modo, esto tendría su justificación en el hecho de que la condesa Báthory fuera el único caso que se extendió de vampirismo, lo que apoyaría mi hipótesis acerca de que la condesa sangrienta sería el origen de toda una tradición literaria, pero que se vio desplazada por la cultura predominantemente masculina y misógina.

Por último, para concluir con el análisis de los rasgos en común, cabe exponer la forma en la que ambos personajes mueren. Tanto Carmilla como Báthory regresan al lugar donde se sienten a salvo tras cada ritual; vuelven a recuperar fuerzas allí donde se creen protegidas, y será allí donde encuentren su final. En el caso de Carmilla, esto es el ataúd donde fue enterrada, que se nos describe lleno de sangre. De esta manera, el cuerpo de la vampira se mantiene fuerte y joven, lo que nos puede recordar a la misma finalidad de los baños de Báthory: «El féretro de plomo estaba inundado de sangre, en la que el cuerpo estaba sumergido a una profundidad de veinte centímetros.» (Le Fanu 2015: 99). Por su parte, cuando es descubierta, a la condesa se le aplica la condena perpetua dentro de los muros de su castillo, en concreto de su aposento. Murió allí al cabo de tres años: «*La prisión subía en torno suyo. Se muraron las puertas y las ventanas de su aposento. En una pared fue practicada una ínfima ventanilla por donde poder pasarle los alimentos. [...] Murió hacia el anochecer; abandonada de todos.*» (Pizarnik 2012: 54)⁸. De esta forma, Erzsébet Báthory se encontró con la muerte en el reino que siempre había ocultado y defendido a su soberana; en el mismo lugar que había procurado mantenerla eterna. Se cuenta cómo cualquier otro habría sucumbido a la oscuridad de aquel lugar, a la soledad, a la desesperación, al miedo; pero ella no. Ella estaba hecha de todo eso, había sabido provocarlo porque formaba parte de su esencia. Y si hubiéramos podido alumbrar esa habitación, habríamos visto que el arrepentimiento no se reflejó en ningún momento en ni uno de sus espejos.

⁸ De nuevo, la cursiva indica una aproximación más explícita al texto original de Penrose en castellano, pues en su obra encontramos: “Ha muerto al anochecer, abandonada de todos.” (Penrose 1996: 257). Aquí resulta más obvio la variación, pues en la obra de Penrose este fragmento pertenece al diario del secretario de Thurzó, que dejó constancia de la muerte de la condesa el mismo día que ocurrió, de ahí que use el presente. Sin embargo, Pizarnik pudo cambiarlo para mantener la coherencia de la redacción.

4. CONCLUSIONES. UN ESPEJO EN EL QUE RECONOCERSE

Para enmarcar mis últimas reflexiones, creo conveniente dedicar atención a la posible causa por la que Erzsébet Báthory fascinó tan profundamente a Alejandra Pizarnik, y es que tal vez le recordaba a sí misma. En *La condesa sangrienta*, la autora reflexiona sobre la naturaleza de los espejos, al relacionarlos con el alma melancólica que, supuso, caracterizaba a Báthory⁹.

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales [...] hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores [...] Luego, cuando se acaba la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. [...] Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginosos de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya «la farsa que todos tenemos que representar». (Pizarnik 2012: 34-35)

La biografía de Alejandra Pizarnik es algo en lo que he podido detenerme más en otros trabajos y a nivel personal, y esta reflexión que le dedica a Báthory es perfectamente algo que se podría haber dicho a sí misma. Considero que ambas compartían el mismo sentimiento ante el mundo que las rodeaba, aunque sus acciones en consecuencia fueran distintas. Las vivencias y obsesiones de la condesa es algo que veo reflejado en los escritos de Pizarnik. Esta misma idea la ha planteado Patricia Venti (2008) al definir el texto como una autobiografía¹⁰:

Pizarnik se apoderó del texto de Penrose para convertir a la condesa en su *Doppelgänger*. En las viñetas que realizó la poeta, vemos reflejadas -a la manera de un espejo- un haz de aspectos complejos así como sus más íntimas obsesiones: la melancolía profunda, o su terror a caer en ella, su sexualidad transgresora, fascinación por la crueldad, el miedo a envejecer, el temor a la muerte, el sufrimiento, la soledad, el exilio. (2008: 83)

Pizarnik siempre fue una persona con demasiadas inquietudes, atormentada por aquello que debía ser y por cómo debía serlo. No sólo presentaba inseguridades en cuanto a su físico, lo que la llevaba muchas veces a preocuparse por su forma de vestir, que siempre describen como muy masculina. También le afectó a sus relaciones personales, sobre todo amorosas, pues siempre se mostró reacia, negada a aceptar su bisexualidad o completa homosexualidad, a pesar de sus encuentros e historias con mujeres. Lo cierto es que cuando uno se sumerge en la historia de su vida, no es difícil entender que creció creyendo que nunca sería válida del todo. Testimonios de esto podemos encontrarlos en sus *Diarios*:

⁹ Según Mateo del Pino, Pizarnik adquirió parte de su conocimiento sobre la melancolía de una obra de Jaime Erasmio titulada *La locura y la lógica. Visiones de un post-esquizofrénico*, a partir de la cual elaboraría esta reflexión en *La condesa sangrienta*. (2001: 21)

¹⁰ Cabe mencionar que el rasgo autobiográfico no sólo lo encontremos en esta obra. Como apunta César Aira al adscribir a Pizarnik en la corriente surrealista: “Vida y poesía, entonces. Ese es el blasón de los surrealistas, de eso hablaban todo el tiempo: el proyecto de su actividad era aliarlas, confundirlas en un solo movimiento.” (2004: 32)

Me di cuenta que hay que ser como los niños: si quiero salto, si no quiero no salto. Pero en mí no se trata de hacer esto o aquello, sino de una cosa absolutamente interna: estoy llena de tabúes, de prohibiciones tácitas, ni siquiera me atrevo a recordar mi infancia y adolescencia, ni siquiera me atrevo a tener deseos, cómo querer cumplirlos entonces (Pizarnik 2016: 336)

Las cuestiones que sigue desarrollando Patricia Venti apuntan hacia la idea de que la construcción de la condesa Báthory en su obra fue un intento por encontrar un exilio seguro, alejado de los prejuicios, donde poder verse reflejada y conseguir, a su vez, que los lectores se sintieran cómplices de ello:

Pizarnik trató de crearse una identidad dentro de la sociedad argentina que definía la mujer en términos de roles fragmentados: madre, hija, esposa y hermana. Pero sus prácticas sexuales junto al judaísmo terminaron marginándola de su entorno social. Ese existir en función de los otros la llevó al extranjerismo, lo cual expresa la marca de un distanciamiento en la que el yo, paradójicamente, puede solamente hacerse cargo de su propia voz desterrándose de sí mismo (Venti 2008: 88).

Y aún ahora me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. Es más, todo me parece absurdo: tener un empleo, estudiar, ir a reuniones, etc. Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional. No sé como saldré de todo esto, se llegará a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo (Pizarnik 2016: 318).

Este pasaje me recuerda especialmente a la condesa Báthory. Toda su vida estuvo marcada por la necesidad de satisfacer y cumplir lo que se esperaba de una mujer de su clase: se casó y tuvo hijos, a pesar de que, si hubiera podido elegir, probablemente no habría sido madre: «Y, además, se empeñaba en no tener hijos» (Penrose 1996: 59). Cuando al fin se quedó sola, con aquel castillo totalmente al servicio de sus deseos, pudo dedicarse a sí misma y a aquello que realmente le daba sentido a su vida. En esencia es la búsqueda de la belleza, la juventud y una aceptación propia. También habla Pizarnik en esta entrada de una “vida excepcional”. Creo que eso se podría aplicar a Báthory sin problemas, pues llevó sus deseos hasta las últimas consecuencias. Es posible que ninguna de las dos estuviera hecha para este mundo, que necesitaran algo más allá de lo meramente humano. Y también creo que hay dos formas extremas de luchar contra los límites de la vida: intentar superarlos hasta romperlos, o abandonarla. Al final, las dos realizaron un acto transgresor cobrándose vidas, la expresión de la última y máxima rebelión.

Tras haber realizado este apunte de interés, cabe concluir el presente trabajo teniendo en cuenta todo el análisis realizado. Como he expuesto a lo largo de estas páginas, el propósito de mi estudio consistía en proponer que *Carmilla* de Sheridan Le Fanu y *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, separadas en el tiempo por casi un siglo de diferencia, mantienen el mismo referente a la hora de crear sus protagonistas femeninas. Para ello, es igualmente indispensable prestar la debida atención a la obra de Penrose, ya que no es simplemente el molde que reutiliza Pizarnik, sino la parte necesaria para que su obra tenga un sentido completo.

Por ello, se le ha dedicado la atención pertinente, al revelarse como el punto de encuentro en este triángulo de conexiones.

Continuando con la metodología, se ha presentado la relevancia que supone la obra de *Le Fanu* dentro de la tradición gótica y su subgénero vampírico, exponiendo a su vez las influencias anteriores que pudieron enriquecerse también de la figura real de la condesa. De esta manera, tras haber mostrado los diferentes puntos de conexión que presentan las dos obras, he pretendido demostrar que hay suficientes similitudes como para respaldar mi hipótesis.

Teniendo en cuenta esto, he pretendido igualmente reivindicar el origen de esta tradición literaria, constituida por personajes protagonistas femeninos. Para ello se ha resaltado la consideración más extendida sobre *Drácula* de Bram Stoker como el máximo exponente de este género, cuando realmente hubo diversos textos anteriores que divergen de este en muchos sentidos. Del mismo modo, he querido sacar a la luz la trascendencia del personaje histórico de Erzsébet Báthory, pues las mujeres se han visto difuminadas tanto en la historia como en la literatura, relegadas a consideraciones misóginas, machistas o destinadas a la satisfacción del público masculino. En el caso de la condesa Báthory, estamos ante un personaje que pasó a la historia por su perversidad, su crueldad y su actitud de superioridad respecto a todos los órdenes establecidos. No sólo destruyó los límites convencionales, sino que también cruzó la línea que la despojó de poder considerarse un ser humano. Sin embargo, si no es en beneficio del respaldo de una concepción misógina, estos referentes negativos, es decir malvados, tampoco trascienden del mismo modo que los masculinos. Como apunta Patricia Venti (2008):

Dentro de la “literatura del mal” no hay transgresiones femeninas. El poder, la violencia, el sadismo, son tradicionalmente atributos del hombre. No es gratuito que los escritores que han tocado el tema de la sexualidad vinculado a la muerte, sean en su mayoría hombres. De esta forma, Pizarnik [...] se inscribe dentro de la tradición mitológica de la crueldad masculina, y ello perturba, aniquila nuestra pre-concepción, nuestra idea condicionada de la esencia femenina. El horror de los lugares y el terror de la víctima son borradores de estereotipos. (Venti 2008: 84)

Este referente y en concreto su plasmación en *Carmilla* dan lugar a importantes consideraciones sobre la identidad y la sexualidad femenina, vista únicamente desde el punto de vista de las protagonistas. Por medio de estos relatos he buscado reivindicar de igual manera la importancia de las protagonistas lesbianas, dando voz a identidades y formas de vivir reprimidas y censuradas. *Carmilla* y *La condesa sangrienta* se constituyen como un conjunto de temas que siguen siendo transgresores hoy en día y, por eso mismo, sigue siendo necesario recordarlos.

De esta forma, la vampira lesbiana tiene todo lo necesario para constituirse como la encarnación del poder y la autonomía femenina, y representa «a potential for lesbian/feminist revision» (1999: 101). Aunque en muchas ocasiones se ha interpretado como una actitud de desafío a las instituciones patriarcales y al control de los hombres sobre la sexualidad femenina, me gustaría hacer el apunte de que, por encima de eso, estos personajes y estas historias deberían justificarse por sí mismas. Es decir, que la existencia de personajes femeninos lésbicos debería estar justificada por el hecho de que simplemente existen, no como si su único sentido fuera contrariar el orden establecido. Las mujeres lesbianas existen en la literatura porque esta es un reflejo de la vida real, y deberían ser representadas para mostrar que existen modos de vida fuera de lo convencional. Al igual que Pizarnik, sólo buscan un lugar donde sentirse a salvo, donde puedan vivir siendo fieles a sí mismas. En esta línea, el foco de atención debería dejar de estar en el sistema, deberíamos dejar de justificarlas sólo por la amenaza que representan, porque así parece que las mujeres actúan sólo por esta razón, cuando en realidad lo que hacen es vivir fuera de ese sistema porque no se les deja entrar. Tal vez deberíamos pensar que se alzan no en contra de algo, sino sólo a favor de ellas mismas.

Quiero ser libre, aunque me vuelva loca, aunque sufra como nadie, seré libre. Prefiero una libertad árida, empobrecida antes que esta adoración carente de sentido, irreconciliable con la realidad. Cuando uno no quiere amar no ama. Y yo no quiero amar así. (Pizarnik 2016: 236)

5. ANEXOS

ANEXO I¹¹



Figura 1

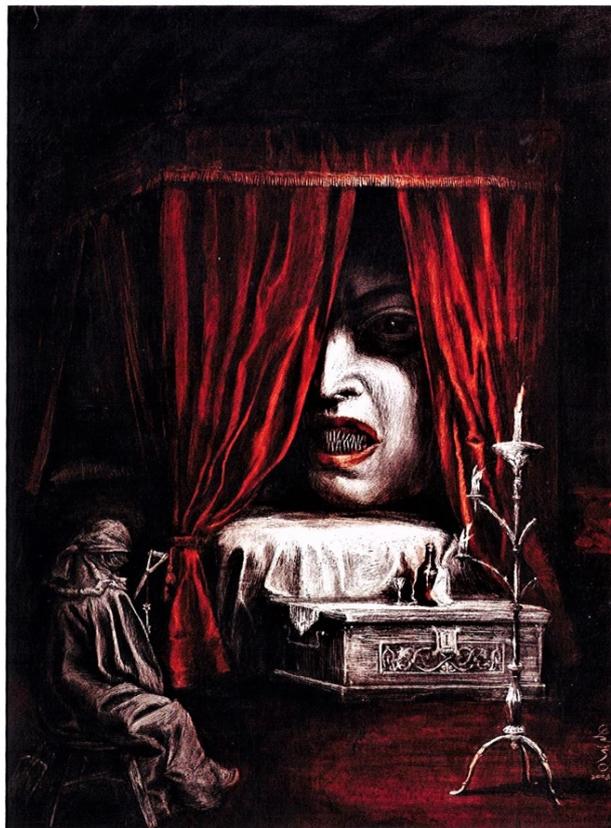


Figura 2

¹¹ Se ha intentado contactar con los titulares de los derechos de autor para solicitar autorización, pero por el momento no se ha recibido respuesta.



Figura 3

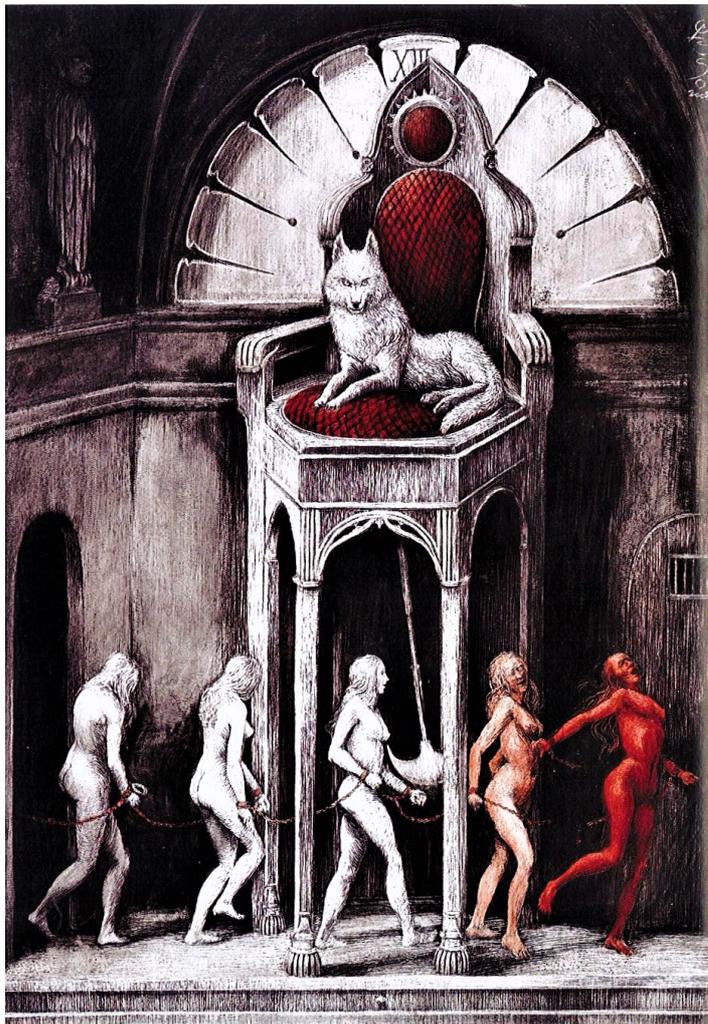


Figura 4

6. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía principal

LE FANU, Joseph Sheridan (2015). *Carmilla*. Traducción de Juan Elías Tovar. Madrid: Ed. Siruela.

PENROSE, Valentine (1996). *La condesa sangrienta*. Traducción de M^a Teresa Gallego y M^a Isabel Reverte. Madrid: Ediciones Siruela.

PIZARNIK, Alejandra (2012). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.

Bibliografía secundaria

AGUSTÍ APARISI, Carme (2012). “La creación del arquetipo de la vampiresa en la literatura gótica anglosajona y su evolución en la literatura española actual: *Carmilla* y *Visita de tinieblas*”. *Polifonía Scholarly Journal*, Vol. II, pp. 43-56. Accesible en internet: <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e3.pdf> [Última visita: 08.07.2019.]

AGUSTÍ APARISI, Carme (2016). “Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº22, pp. 179-203. Accesible en internet: <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/2389> [Última visita: 04.07.2019.]

AIRA, César (2004). *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

ALETTA DE SYLVAS, Graciela (2000). “Para una lectura de *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Arrabal*, n.º 2-3, pp. 243-253. Accesible en internet: <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140481> [Última visita: 20.06.2019.]

BARBERO, Ludmila (2018). “Belle comme un rêve de Pierre: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas”. *Anclajes*, Vol. XXII, nº1, pp. 1-17. Accesible en internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6283591> [Última visita: 03.07.2019.]

- BONACHERA GARCÍA, Ana Isabel (2016). “*Drácula*, un acercamiento a la caracterización del personaje vampírico: perspectivas narratológicas”. *Brumal*, Vol.V, nº1, pp. 277-296. Accesible en internet: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v5-n1-bonachera> [Última visita: 04.07.2019.]
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina (1999). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- BOZZETTO, Roger (1998). *Territoires des fantastiques: des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- CALVO DÍAZ, Karen Alejandra (2018). “Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano”. *Brumal*, Vol. VI, nº2, pp. 345-366. Accesible en internet: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-diaz> [Última visita: 04.07.2019.]
- CHAPLIN, Susan (2011). *Gothic Literature*. Nueva York: Pearson Longman.
- CORTÁZAR, Julio (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº 25, pp. 145-151. Accesible en internet: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993 [Última visita: 04.07.2019.]
- CURRAN, Bob (2006). *Encyclopedia of the Undead: A Field Guide to Creatures That Cannot Rest in Peace*. Canadá: Career Press.
- DÍAZ NÚÑEZ, Susana (2015). *Perras palabras: del erotismo a la obscenidad en la obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo, septiembre 2015. Accesible en internet: <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/593> [Última visita: 24.06.2019]

- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2013). “Reseña de *Lo fantástico en Hispanoamérica*, de Elton Honores (ed.)”. *Brumal*, Vol. I, nº1, pp. 159-162. Accesible en internet: <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/289283/377649> [Última visita: 04.07.2019.]
- GASPARINI, Sandra (2018). “Reseña de *Latin American Gothic in Literature and Culture*, de Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (ed.)”. *Brumal*, Vol. VI, nº2, pp. 433-436. Accesible en internet: <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/350271> [Última visita: 04.07.2019.]
- GORDILLO, Adriana (2012). “Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: Aproximaciones al “género” en Darío, Agustini y Cortázar”. *Polifonía Scholarly Journal*, Vol. II, pp. 88-105. Accesible en internet: <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e6.pdf> [Última visita: 07.07.2019.]
- ILIAN ȚĂRANU, Ilinca (2012). “Personajes húngaros en la obra de Cortázar”. *Colindancias: revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, nº3, pp. 71-86. Accesible en internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5249306> [Última visita: 13.09.2019.]
- JACKSON, Rosemary (1991). *Fantasy: The literature of subversion*. New York: Routledge.
- KÖNIG, Irmtrud (1984). *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LEO, Julieta (2012). “Réplicas, literatura y videojuegos. Desde el Castillo de Čachtice a Konami Digital Entertainment”. *Esvástica Complutense*, nº12, pp. 127-140. Accesible en internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5317346> [Última visita: 13.09.2019.]
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Encarnación (2014). “De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: «La granja blanca», de Clemente Palma”. *Brumal*, Vol. II, nº2, pp. 177-186. Accesible en internet: <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/289222> [Última visita: 04.07.2019.]

- MATEO DEL PINO, Ángeles (2001). El territorio de la memoria: mujeres malditas, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Rassegna Iberistica*, Vol. 71, pp. 15-31. Accesible en internet: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/425> [Última visita: 13.09.2019.]
- MESA GANCEDO, Daniel (2008). “Alejandra Pizarnik”. En Ródenas, Domingo (coord.). *100 escritores del siglo XX*. Madrid: Ed. Ariel, pp. 586-591.
- MILLET, Gilbert y LABBÉ, Denis (2005). *Le fantastique*. Paris: Ed. Belin.
- MUÑOZ ACEBES, Francisco Javier (2000). “El motivo de la mujer vampiro en Goethe”. *Revista de filología alemana*, nº8, pp. 115-128. Accesible en internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=827346> [Última visita: 05.09.2019.]
- QUINTANA, Magdalena (2018). “Lo gótico y lo vampírico en *La condesa sangrienta*”. *Fogal*, nº15. Accesible en internet: <https://www.revistafogal.com/2016/11/17/lo-gótico-y-lo-vamp%C3%ADrico-en-la-condesa-sangrienta/> [Última visita: 06.09.2019.]
- RAMOS TORRES, Sergio (2016). *Lesbianismo y lo Siniestro en Carmilla de Sheridan Le Fanu*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Accesible en internet: <https://zagan.unizar.es/record/58877?ln=es#> [Última visita: 30.08.2019.]
- ROAS, David (2006). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2004). *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. Tesis doctoral. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha. Accesible en internet: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/1197> [Última visita: 09.07.2019.]
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2012). “Fundamentos teóricos-formales del gótico literario”. *Polifonía Scholarly Journal*, Vol. II, pp. 3-22. Accesible en internet: <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf> [Última visita: 09.07.2019.]

- STEWART CANALES, Chantel (2018). *Victorian Femininity in Carmilla, by Sheridan Le Fanu*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Accesible en internet: <https://zaguán.unizar.es/record/75170?ln=es> [Última visita: 30.08.2019.]
- PALMER, Paulina (1999). *Lesbian gothic. Transgressive Fictions*. Londres: Cassell.
- PEROJO ARRONTE, María Eugenia (2002). “Coleridge y la creación de la *femme fatale* en la poesía del siglo XIX”. *Revista de filología inglesa*, nº24, pp. 101-108. Accesible en internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=272357> [Última visita: 05.09.2019.]
- PIÑA, Cristina (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor. Accesible en internet: <https://es.scribd.com/document/265288562/Pina-Cristina-Leer-a-Alejandra-Pizarnik> [Última visita: 23.06.2019.]
- PIZARNIK, Alejandra (2016). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2017). *Correspondencia*. Barcelona: Lumen.
- PRADO, Esteban (2008). “Acerca de *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº39. Accesible en internet: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/index.html> [Última visita: 24.06.2019]
- TORO BALLESTEROS, Sara (2012). “Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Letral*, nº8, pp. 99-107. Accesible en internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5370459> [Última visita: 24.06.2019.]
- VENTI, Patricia (2006). “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº32. Accesible en internet: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html> [Última visita: 03.07.2019]

VENTI, Patricia (2008). *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Editorial Dedalus.