

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2008)
Heft: 11

Artikel: La seducción entre tinieblas : Don Juan y Tristán en el crepúsculo
Autor: Pelopidas, Bénoit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047348>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La seducción entre tinieblas. Don Juan y Tristán en el crepúsculo¹

Bénoit Pelopidas

Université de Genève

DON JUAN Y TRISTÁN: DOS MITOS ANTITÉTICOS

Más allá del recurso compartido de las máscaras, la crítica los ha considerado desde hace mucho tiempo como antitéticos², y sus períodos de fortuna literaria han sido alternativos. El eclipse relativo de Tristán de finales del siglo XVII a finales del siglo XVIII abre la vía a la afirmación de un Don Juan dotado de dos atribuciones específicas, «oscuridad» y «perversidad», aunque *La nouvelle Hélöise* y después el romanticismo alemán quisieron resucitar a Tristán en detrimento de Don Juan³. El héroe del deseo conquistador se enfrenta a un antihéroe movido por la pasión, que no retoma jamás la conquista de su dama pero que responde a su llamada y sigue su iniciativa⁴. «Tristán, triste tiempo, alegre eternidad – Don Juan, alegres momentos, eternidad infernal» escribía Denis de Rougemont, consolidando las temporalidades contrarias que rigen los dos mitos⁵. Más profundamente aún, la negación fundamental – pero sobre un modo impertinente – del orden del mundo se

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 11 (primavera 2008).

¹ A L. Toda mi gratitud es para el profesor Jenaro Talens, Philippe Forget, Florent Parmentier y Anna Sziràky.

² “Don Juan es el anti-Tristán” escribe sin poder ser más explícito, Micheline Sauvage en *Le cas Don Juan*, París, Seuil, 1953, pág. 162.

³ Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, París, Plon, 1972, págs. 225-241

⁴ Michel Cazenave, «Ni vos sin mí, ni yo sin vos» in Pierre Della Nogare, *Tristan et Iseut*, París, Oxus, 2006, págs. 15-46, págs. 33-37. Esto sólo es válido tras los efectos del filtro, cuando se hace pasar por loco y se esfuerza para que ella lo reconozca.

⁵ Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, París, Albin Michel, 1996 [1961], pág. 156. Consideramos aquí un Don Juan antes del giro romántico que va a debilitar considerablemente el mito, como veremos más adelante.

enfrenta a la búsqueda de un enamorado monomaníaco del mismo modo que la fecundidad alegre de lo negativo es incompatible con la tragedia de la afirmación de la pasión; aquel que desafía el orden del mundo no tiene nada que hacer con aquel que lo rehuye en busca de un refugio para su pasión.

A través del estudio de su encuentro inesperado en la literatura gótica contemporánea, este artículo pretende interrogar las modalidades de superación de la antinomia de los dos mitos así como los condicionamientos y degradaciones que exige su coexistencia en el seno de una misma obra. Se esbozarán finalmente dos hipótesis que dan cuenta de su acercamiento progresivo en la historia de la literatura.

UN RENCUENTRO IMPROBABLE EN LAS TINIEBLAS...

Dejando a un lado estos profundos antagonismos, podemos considerar a Don Juan y Tristán como dos figuras de lo fatal irresistible. Si Tristán es irresistible para una persona solamente, designada gracias al poder del filtro⁶, mientras que ninguna mujer puede resistirse al encanto de Don Juan, el desenlace fatal para la que sucumbe, los aproxima. Isolda muere físicamente y las presas del seductor son despojadas socialmente, reducidas a un estatus de paria después de haber sido desposadas y abandonadas.

Por otro lado, Don Juan y Tristán comercian ambos, aunque a distintos niveles, con el tabú del incesto. Los antropólogos ven aquí, incluso, una razón central de la perennidad del mito tristaniano, aunque se haya limitado frecuentemente a la afirmación del adulterio⁷. Tristán es el hijo ignoto de la hermana del rey Marc de Cornouailles. Cuando el joven llega a la corte, donde causa una fuerte impresión, el rey no sabe que es su sobrino. Después un fiel al reino de su verdadero padre, muerto en su nacimiento, reconoce

⁶ No entraremos aquí en el detalle de la controversia entre los germanistas que se preguntan si el filtro provoca el amor de Tristán e Isolda o no hace más que revelar sentimientos precedentes y su predestinación recíproca.

⁷ Esta limitación constituye el punto de partida del trabajo de Denis de Rougemont, cf. *L'amour et l'occident*, op. cit., pág. 18. Jean Claude Muller, «Structure et sentiment. Regards anthropologiques sur la légende de Tristan et Iseut», *L'homme*, n°175-176, 2005, págs. 277-286, págs. 279 y 284. Esta ocultación es heredera de una versión particular, el *Tristán en prosa* del siglo XIII, que se relega a la afirmación de un adulterio agravado. A este respecto, cf. Jean-Guy Gouttebroze, «Tristan ou l'inceste imposé» en Danielle Buschinger (dir.), *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, actas del coloquio del 10 al 12 de Enero de 1986, Göppingen, Kümmerle Varlag, 1987, págs. 127-138, especialmente pág. 135.

a Tristán y le revela sus orígenes así como su vínculo con el rey Marc. El caballero Tristán vuelve a sus tierras, pero, en vez de disfrutar de su herencia, se la cede a aquel que le reconoció y vuelve junto a Marc. A continuación, acaba con un gigante que siembra el terror en Cornuailles pero, herido en el transcurso del duelo, es abandonado y va a parar a Irlanda donde es cuidado por Isolda⁸. Apenas recuperado, vuelve junto a Marc. El rey, sin heredero, desea entonces legarle el reino de Cornouailles. Legalmente, Tristán, que ha renunciado a su herencia paternal, se convierte así en el hijo de su tío maternal. El cúmulo de roles del rey Marc, a la vez padre y tío de Tristán, multiplica los incestos en la obra. Para comprenderlo, es necesario recurrir al concepto de «incesto de segundo tipo» popularizado por Françoise Héritier⁹. A diferencia del incesto de primer orden, éste pone en juego a un tercero: se define por el encuentro de secreciones sexuales de consanguíneos por la mediación de una tercera persona. Así, la relación entre Tristán e Isolda equivale a un incesto a tres niveles¹⁰. Adoptemos el punto de vista de Tristán: comete un incesto de segundo tipo con la cónyuge de su tío maternal; éste se duplica en un incesto simbólico con la del pseudo padre custodio que es, también, Marc, a partir del momento en que decide dejar a Tristán su reino en herencia y en el que el caballero se ha posicionado como un hijo, rechazando por otro lado, aquello que le correspondía legítimamente. «Comprendemos por qué el tío ha sido elegido por la leyenda, pues su posición en el átomo de parentesco permitía multiplicar [...] los efectos nocivos del incesto de segundo tipo [...] entre Tristán y su tío¹¹». En fin, desde el punto de vista de Isolda, a partir del momento en el que se promete a Marc, que está dispuesto a hacer de Tristán su heredero, la relación con Tristán equivale a un incesto entre madre adoptiva e hijo adoptivo. En el Tristán de Béroul, la estrategia que escoge para justificarse ante el rey Marc manifiesta su conciencia sobre la prohibición del incesto:

Señor, os considero mi esposo,
Y él es vuestro sobrino, me parece;
Es por vos, señor, que lo he amado tanto (vv. 424-426).

⁸ Siguiendo las versiones del mito, es la propia Isolda la que cuida a Tristán (en la versión de Béroul) o su madre, también llamada Isolda (en Gottfried y Thomas).

⁹ Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994.

¹⁰ Se podría hablar de incesto anticipado ya que la unión de Isolda y Marc no ha sido consagrada.

¹¹ Jean-Claude Muller, *op. cit.*, pág. 283.

No puede existir entre ella y el caballero Tristán más que un amor familiar, por mediación del rey Marc, pretende ella. Esta mentira revela su conciencia sobre la prohibición que ha transgredido.

El acto donjuanesco no es, en efecto, incestuoso, pero sus consecuencias sociales son análogas. Contraviene a la circulación y al intercambio de mujeres entre familias, es decir la función precisa del tabú del incesto¹². «Tal es el abuso de Don Juan, escribe Camilla Dumoulié, que desvaloriza los signos, las palabras y las mujeres no respetando las leyes de sus circulación, alterando el lenguaje hasta el punto de hacerles perder la razón, simulando que no ve en las mujeres más que seres de carne»¹³.

Ahora bien, dentro de la nebulosa vampírica que prolifera desde los años 70, el universo de Anne Rice hace del incesto un elemento constitutivo de la condición de sus depredadores nocturnos, también ellos irresistibles y fatales, y los inscribe a la vez en una tradición donjuanesca y tristaniana.

En las tinieblas contemporáneas, ya no es suficiente con morder para transmitir el don oscuro; el único medio para un vampiro de crear otro consiste en beber la sangre del mortal a iniciar, en otras palabras, del niño tenebroso que esta a punto de engendrar, y después hacerle beber a cambio la sangre del padre que deviene. En la medida en que la erótica de los vampiros no puede ser más que oral¹⁴, ya que su cuerpo orgánico está muerto, este acto de engendramiento es también un acto erótico para el padre. En otros términos, Anne Rice funda su universo sobre el incesto como modalidad exclusiva de perpetuación de la especie.

La conjunción de lo irresistible y lo fatal que aproxima a Tristán y Don Juan se manifiesta igualmente en el caso del vampiro. Así, la novela *Entrevista con el vampiro* sobre la que se apoyará nuestro estudio, no ofrece el ejemplo de la víctima que escapa del encanto del vampiro, salvo a iniciativa de éste último. Es más, la víctima se abandona por entero al depredador

¹² Es la hipótesis de Claude Levi-Strauss *Les structures élémentaires de la parenté*, París, PUF, 1949. La prohibición del incesto es «menos una regla que prohíbe casarse con la madre, la hermana o la hija que una regla que obliga a entregar a su madre, hermana o hija a otro». (pág. 552). Para una crítica de esta idea, cf. Maurice Godelier, *Les métamorphoses de la parenté*, Paris, Fayard, 2004, capítulo XI.

¹³ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993, pág. 55. Cf. págs. 51-56.

¹⁴ La continuación del artículo lo demostrará.

Me era casi insoportable verla así ofrecerse a él, tenderse bajo el efecto de su poder.

Habría querido gritarle alguna cosa para romper su *congoja*¹⁵.
(pág. 298)

La resistencia del humano cede ante el magnetismo del vampiro y la intensidad erótica de su beso¹⁶. Al igual que Don Juan, que no sabría ser un amante mediocre, salvo en versiones degradadas del mito¹⁷ el vampiro se revela como objeto de deseo y no solamente de fascinación. Su víctima no morirá sin haber conocido el éxtasis (pp.29-30)¹⁸. Irresistible, el vampiro seduce a una población que incluso Don Juan ha ignorado la mayor parte del tiempo. Aunque la homosexualidad, latente o no, está ya presente en algunas obras anteriores, incluso a principios del siglo XIX¹⁹, la bisexualidad que Anne Rice introduce en la mayor parte de los personajes se puede interpretar como una extensión del número de conquistas a realizar²⁰. Irresistible, el vampiro es inevitablemente fatal porque

¹⁵ Anne Rice, *Entretien avec un vampire*, traduit par Tristan Murail, Paris, Fleuve Noir, 2005 [1978]. En la continuación de este trabajo citaremos la versión francesa de los textos y diálogos del filme evocado.

¹⁶ Estelle Valls de Gomis concluye que «Lestat ejerce tal poder sexual sobre los otros que nadie puede resistirse», *Le vampire au fil des siècles : Enquête autour d'un mythe*, Coudray-Macouard, Cheminements, 2005, pág. 343. Incluso Louis el vampiro ha sucumbido al encanto de Armand. La descripción de la sensación nacida del beso del vampiro se hace sobre la forma del éxtasis erótico. Además, Louis define el hecho de «hacer el amor» en referencia al acto de matar. «Para los vampiros , el amor físico sólo puede culminarse y estar satisfecho con la muerte.» pág. 337.

¹⁷ Encontramos una alusión a la impotencia de Don Juan en la selección *Parisiennes* de Félicien Champsaur, en la que el soneto que se le dedica le sigue una pieza titulada «Emasculé» («La fin de Don Juan» en *Parisiennes*, Paris, Lemerre, 1887, pág. 131). El de Léon Bloy, octogenario, está reducido al fetichismo («La fin de Don Juan» en *Histoires désobligantes*, Paris, Dentu, 1894, págs. 169-178).

¹⁸ Esto es válido sólo para las presas que el vampiro se propone iniciar. Es lo mismo para el esclavo de Armand cuando se lo ofrece (pág. 305).

¹⁹ Pensamos en los amores sáficos de Carmilla, en la novela epónima de Joseph Sheridan Le Fanu, en la admiración que Aubrez demuestra por Lord Ruthven en *The Vampyre* de John William Polidori (1819) o todavía en el conde Verdalek y en Gabriel en «l'histoire vraie d'un vampire» del conde Stenbock (1894). Cf. Jean Marigny, *Le vampire dans la littérature du XX^e siècle*, París, Honoré Champion, 2003, págs. 233-236.

²⁰ Jean Marigny ha llegado a hablar incluso de «pansexualismo». Jean Marigny, «Les différents visages d'Éros dans la trilogie d'Anne Rice, *The Vampire Chronicles*», *Eros : Science & Fiction, Fantastique, les cahiers du CERLI* n°20, 1991, págs. 71-83, pág. 72. Si las principales parejas de la novela son homosexuales, que se trate de Louise y Lestat, Louise y Armand, Claudia y Madeleine, Armand y su esclavo, Lestat y su aprendiz, suponiendo que los dos últimos pudieran ser

el éxtasis no culmina sino con la muerte de su presa. Si ésta constituye el fin imperativo de la mordedura por el vampiro²¹ no hay, a cambio, razón para interrumpirla antes²² y la víctima, bajo el encanto, ya no tiene la fuerza ni la voluntad de sustraerse.



Don Giovanni de Joseph Losey (1979)

La asociación de Don Juan al vampiro es un lugar común²³ que banaliza la seducción donjuanesca y reduce el mito a un avatar de Casanova. Ahora bien, el vampiro, que resulta de Don Juan entendido como mito, presenta cuatro diferencias radicales respecto al seductor veneciano²⁴. En primer lugar, Casanova parece querer borrar las huellas de su acto y encuentra a las jovencitas seducidas un buen marido antes de eclipsarse. Al contrario, Don Juan las margina de la sociedad y destruye el universo de sensatez al que iban a consagrarse sus vidas cuando hace abjurar a las religiosas²⁵. A este asesinato del plano social y moral corresponde un asesinato

considerados verdaderamente como pareja, no hay que ver en esto una preferencia sino el signo de una exclusiva. Así, «una jovencita fresca, era su entremés favorito, pero el asesinato glorioso, para él, era el de un hombre joven» explica Louis a propósito de Lestat (pág. 60)

²¹ El vampiro que se sacia con la sangre de un muerto sufre atrozmente y Lestat asegura que puede morir (pág. 45 et 129).

²² El encuentro erótico entre Louis y el esclavo Armand provoca cierta excitación en los dos partenaires pero también una frustración recíproca, la relación considerada como interrumpida para mantener en vida al joven hombre.

²³ «Casi todos los vampiros son Don Juanes cruzados con sádicos, escribe Jacques Finné. [...] casi todos multiplican sus relaciones o aventuras amorosas», «La sangre no es en absoluto la dimensión erótica del vampiro» en Barbara Sadoul (dir.), *Visages du vampire*, Paris, Dervy, 1999, págs. 141-157, págs. 142-143.

²⁴ Chantal Thomas, «Casanova et Don Juan», en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Bouquins, 1999, págs. 156-160

²⁵ Esto vale al nivel que nos interesa, es decir el arquetipo del personaje de Don Juan, ya que bastantes versiones muestran las parejas perturbadas por el seductor

físico igualmente deliberado en el caso del vampiro. A continuación, el mito no conoce la decadencia y el envejecimiento que abrumarán al galán²⁶. Del mismo modo

Todo cambia, salvo el vampiro mismo; todo, a excepción del vampiro, está sometido a la descomposición y la corrupción permanente. (págs. 373-374).

Esta apariencia inalterable reenvía a la búsqueda de Don Juan, a «la insolente avidez de una juventud renovada en cada reencuentro»²⁷. En efecto, la muerte constituye una experiencia revitalizante para los vampiros. Por otra parte el encanto de Don Juan es «sobrenatural», como el de los vampiros, a diferencia del de Casanova. Éste último es un hombre apuesto preocupado por su apariencia mientras que, Don Juan, seductor universal, no es siempre bien parecido²⁸. En fin, el vampiro aparece bajo el mismo título que Don Juan como una figura cardinal de la trasgresión y de la soberanía del deseo en oposición a Casanova cuya conducta revela más bien la ligereza y la despreocupación moral. Así, hacer el amor, es para él, según Hoffmann, «un acto de ironía sacrílego contra la naturaleza y contra el creador»²⁹. Distinta de la colección de Casanova, la trasgresión donjuanesca se traduce por una provocación a la duración que le acerca al vampiro y que puede ser aproximada de dos maneras. Por un lado, la conexión entre los instantes sucesivos que define la duración puede ser roto por el aislamiento de un momento único, excepcional –puede ser ya, demasiado largo- el instante de la seducción de una mujer cada vez única y a la que Don Juan se entrega por entero. Todo en un soplo, deseo y arrebato, es la antítesis de «la estrategia de las alcobas»³⁰ que Jean Rousset ve en Valmont, donde los planos tienen, precisamente necesidad de la duración.

que se reforman después de su condena. Es el caso por ejemplo de la versión de Tirso y del *Don Giovanni* de Mozart.

²⁶ Esto es válido hasta Hoffmann, como precisa Paul Aron. Puesto que según él, bien encuentra su último amor, bien se enfrenta a una muerte lenta. («Le Don Juan mélancolique. Note sur la cohérence imaginaire de quelques versions d'un mythe baroque», *Neophilologus*, vol.74 nº3, 1990, págs. 321-329, pág. 325-326.)

²⁷ Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, op. cit., pág. 229.

²⁸ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, op. cit., págs. 17-18.

²⁹ Anne Larue, «mélancolie» en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., págs. 613-615, pág. 614. Denis de Rougemont considera que «busca en el acto del amor la voluptuosidad de una profanación». (*L'amour et l'occident*, op. cit., pág. 230.)

³⁰ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, pág. 96.

En la pieza de Molière, Don Juan ofrece, en efecto, un retrato de sí mismo como seductor paciente y estratega, conquistando paso a paso en las escenas 1 y 2 del acto I : Se trata de «*forzar paso a paso todas las pequeñas resistencias*» de la joven mujer deseada, de «*llevarla lentamente donde queramos hacerla llegar*» (la cursiva es nuestra). Pero la táctica de seducción que pone en práctica en el segundo acto es todo lo contrario. Podemos, así, leer, escena 1: «*este amor es bien rápido* sin duda, pero, es un efecto, Charlotte, de vuestra gran belleza»(la cursiva es nuestra).

Del mismo modo, si la seducción es un trabajo del objeto de deseo, que hay que seguir desde sus ardores, sólo dos instantes interesan a Don Juan: el flechazo del deseo y el momento de la conquista, en que la joven se entrega a él. El segundo momento cuenta por encima todo ya que «cuando se es maestro una vez, no hay nada más bello que decir ni que desear: todo lo bello de la pasión se acaba»³¹. Encontramos estos dos momentos en los vampiros a través del rencuentro con la mortal a seducir tras la mordedura.

En este instante, este momento único en el que [los ojos de Lestat] encuentran los de la mortal seducida, todo el mal parecía abolido por un flujo de placer, de simple ardor de vivir. (pág. 429).

Por su carácter fusional, el instante de la mordedura escapa igualmente a la duración³². El vampiro experimenta entonces, todas las sensaciones de su presa: escucha el latido de su corazón, se aturde por su ebriedad (pág. 149), se deleita con su placer (pág. 305)

Por otro lado, podemos considerar la lista de conquistas, la *lista*

³¹ Extracto del parlamento de Don Juan en Molière, *Le festin de Pierre*, acto I escena 2.

³² El argumento puede parecer extraño. Encontramos una bella ilustración en el poema de Baudelaire «Hymne» en *Les Fleurs du mal* cuando expone que, por el sexo, «el alma insatisfecha» encuentra «el gusto de lo eterno» (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, apoyado, presentado y anunciado por Claude Pichois, París, Bibliothèque de la Pléiade, vol.1, 1975, pág. 163.). En «Le mauvais vitrier», publicado en prosa en *Le spleen de Paris*, retoma el mismo motivo : «¿qué importa la eternidad de la condena a quien ha encontrado en un segundo la infinitud del goce ? (*Ibid.*, pág. 287). Más recientemente Pierre Pachet parece llegar a la misma conclusión cuando escribe : «El sexo, es a veces maravilloso, cuando funciona, cuando es sincrónico –entonces, la maldición del tiempo se de la vuelta, ponemos –por un tiempo– el tiempo de nuestra parte» (*L'amour dans le temps, essai autobiographique* de Pierre Pachet, Paris, Calmann-Lévy, 2005, pág. 86.). Nos parece, en efecto que poner el tiempo a nuestro lado equivale a salir temporalmente de la influencia consciente de la duración.

numerosa inagotable, interminable, que el tiempo no puede parar. Acordémonos del acto I escena 2 de *Don Juan* de Molière donde se reconoce «la ambición de los Conquistadores que vuelan perpetuamente de victoria en victoria, y en absoluto pueden resolverse a limitar sus deseos, no hay nada que pueda detener la impetuosidad de [sus] deseos. Blanchot escribe así: «Don Juan podría muy bien no poseer más que una sola vez, a condición de desearla, no como la única, sino como la unidad que compromete la infinidad de la repetición³³». Es ésta repetición indefinida la que constituye la condición vampírica tal como la define Lestat.

Lo que tiene ante usted, es su naturaleza de vampiro que es la de matar. [...] Usted se repondrá, Louis, tanto como su naturaleza lo pida, de toda la vida que pudiera contener. Y después tendrá de nuevo hambre, hambre de la misma cosa, aún de la misma cosa, siempre de la misma cosa. (pág. 115).

Esta insaciabilidad del deseo vale para el vampiro puesto que la mordedura cumple una doble función: la saciedad y el erotismo. La insaciabilidad que rige la sed de sangre se encuentra, así, asociada al deseo erótico tanto como a la necesidad de alimentarse.

Observemos inmediatamente que este instante de la seducción tan deseada puede ser indefinido en razón de la presencia de un segundo trato característico de Don Juan: el desafío lanzado al a muerte, que lo une a los vampiros³⁴. Ladite muerto se encarna en seguida en la estatua del Comendador que Don Juan es acusado de haber matado. El hombre sin nombre le invita a cenar, y él tiene la audacia de tenderle la mano. La comensalidad que no se establece jamás entre los dos invitados representa el desafío metafísico de esta escena. Y sí, en la versión de Tirso de Molina (1630), se arrepiente y después se escucha decir que es demasiado tarde, prácticamente todos sus sucesores homónimos³⁵ rechazarán hasta el final el arrepentimiento...antes de la gran conversión romántica³⁶. Éste desafío a la muerte está también presente en el candidato a la

³³ Maurice Blanchot, «Orphée, Don Juan, Tristan» en *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 2001 [1969], págs. 280-288, pág. 282.

³⁴ Jean Rousset hace de la aparición del muerto una de las tres grandes constantes del mito y la investigación mas reciente lo confirma : los autores no consiguen privarse de este muerto ni de la supervivencia necesaria en el encuentro. Cf. Pierre Brunel, «ouverture : qu'est-ce que Don Juan» in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., págs. VII-XXXV, pág. XXXII

³⁵ Salvo en Antonio de Zamora (*Le Comte de pierre*, 1714) donde el héroe se arrepiente y hace un ruego en Henri Blaze de Bury (1834). *Ibid.*, pág. XVIII

³⁶ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, op. cit., págs. 34-40.

iniciación vampírica, que arriesga su vida para ganar la eternidad tenebrosa. En otros términos, el coraje de la trasgresión que se le reconoce una vez vampiro, habitaba ya el mortal que era cuando decide renunciar a la luz del día.

El que emprenda plenamente el camino de la iniciación debe vencer su miedo a la muerte; debe también pasar la prueba de su deceso como mortal. Esta capacidad excepcional de acceso a la eternidad hace que los vampiros escapen con un doble título a la jurisdicción de una eventual autoridad trascendente. Por una parte, no serán juzgados pues ya están muertos y su vida es potencialmente eterna. Por otra parte, la eternidad de la depredación los convierte en asesinos a una escala incomparable a aquello que puedan hacer los otros hombres.

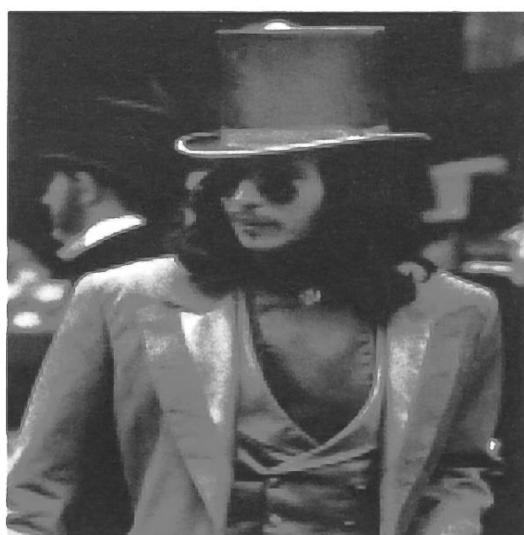
Nosotros somos inmortales, y lo que nos espera son los suntuosos festines que la conciencia no puede apreciar y que los mortales no pueden conocer sin remordimientos. Dios mata, y nosotros haremos lo mismo, él golpea sin distinción a ricos y pobres, y así haremos nosotros. Ya que ninguna criatura de Dios se nos parece, ninguna se le parece tanto como nosotros, ángeles negros que no somos confinados a los fétidos límites del infierno pero que podemos vagabundear por toda la tierra y todos los reinos del mundo (pág. 123).

Esta vanidad respecto a Dios que les coloca a la vez en una posición de desafío y en un plano ontológicamente inferior, los compara con demonios. Este carácter demoníaco de los vampiros los aproxima una vez más a Don Juan, frecuentemente asociado con el Diablo desde Tirso, que hace de él un emisario del demonio. (II, v. 1740-1741) o lo identifica con el mismo Lucifer (v.1792-1793). La analogía con la figura del Diablo, el único que ha podido elegir entre el bien y el mal señala la libertad absoluta de Don Juan que funda su carácter transgresivo³⁷. Como el ángel portador de luz, los vampiros desprenden una luz deslumbrante a ojos de los mortales. Así, cuando Lestat va a la cabecera de Louis para hacer de él un vampiro, «sus ojos grises [son] incandescentes» (p.22). Se lee ya en el *Don Juan* de Hoffmann: «El juego extraño de un músculo de la frente sobre del ceño da, en un segundo de duración, a su fisonomía algo de *mefistofélico* que, sin quitar al rostro su belleza, suscita un *estremecimiento involuntario*³⁸».

³⁷ El mismo nombre de Lucifer significa portador (*fer*, del verbo *ferre*, portar) de luz (*lux*) en Latín.

³⁸ Traducido y citado en José-Manuel Losada-Goya, «Diable» en Pierre Brunel

Bajo su forma vampírica, presenta los rasgos de un seductor dandy y demoníaco, en el sentido dionisíaco del término, movido por una sed de belleza y elegancia en cada cosa, que rechaza el principio de la utilidad y encarna una estética de la existencia. Esta figura específica no sabría acomodarse a la complacencia necrófila y al lote de trivialidad que se espera de una novela vampírica a la que se presta como resorte la trasgresión de los tabús culturales.



Gary Oldman es Drácula en
Bram Stoker's Dracula de Francis Ford Coppola (1992)

El límite de la herencia donjuanesca reside en la obsesión con la soledad que anima a todos los vampiros de la novela sin excepción. Esta obsesión acaba igualmente con la coloración dandy que se podía encontrar en los personajes, que respondía a la aproximación baudeleriana paro que tropieza aquí con su máxima según la cual «el verdadero héroe se divierte solo»³⁹. Esta influencia de la ausencia sobre el vampiro nos invita a convocar la figura de Tristán⁴⁰.

En efecto, los indicios del referente tristaniano en el texto de Anne Rice exceden ampliamente la simple estructura incestuosa. Primeramente, el horizonte eterno de amor que une las parejas de vampiros a parte de la duración de la vida humana nos devuelve a la relación exclusiva de los amantes de Cornuailles. «El amor

(dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., págs. 308-318, pág. 309. El subrayado es nuestro.

³⁹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, IX, in op. cit., vol.1, 1975, pág. 682.

⁴⁰ Richard Robert, *Premières leçons sur le mythe de Tristan*, Paris, PUF, 2000, pág. 74.

recíproco desgraciado»⁴¹ que los distingue lo es mucho más cuando se tiende sobre la eternidad de una existencia de vampiro. El sentimiento de frustración que le acompaña se traslada a los vampiros porque ya no pueden conocer la actividad erótica, solamente son capaces de responder al deseo de unión perfecta que comparten con Tristán. El único acto que reconcilia la vida erótica y la vida sentimental del vampiro corresponde a la transmisión del don oscuro a una mortal de la que está enamorado⁴². Ahora bien, este horizonte de plenitud para el vampiro termina de acercarlo a Tristán ya que le conduce a ofrecer un amor excepcional al precio de la muerte del ser amado.

Así, en una reciprocidad perfecta, el padre y el hijo oscuros se engendran mutuamente puesto que la sangre de cada uno se les devuelve mezclada con la del otro⁴³: los dos corazones latiendo al unísono antes de que la vida se escape poco a poco del cuerpo de la víctima y de que su corazón se ralentice hasta que deje de latir. (p.44). La iniciación cumple plenamente el deseo de Tristán e Isolda, tal como los representa Wagner en el acto II escena 2 de su ópera: se quieren «eternamente uno, en un solo aliento», de forma que Tristán exclama «tú, Tristán y yo, Isolda»⁴⁴. Han conocido esta plenitud bajo el dominio de un filtro que les une en un primer momento –tres o cuatro años según las versiones–.

Ellos que antes eran dos y divididos, leemos en Gottfried de Strasbourg, devienen uno y unificado... Ambos tienen un solo corazón. La pena de ella era el sufrimiento de él, el sufrimiento de él era la pena de ella⁴⁵.

Si aceptamos esta interpretación del papel del filtro, Tristán busca la muerte que va a confirmar en la eternidad la unión que el filtro ha permitido.

Cómo [...] podría yo jamás conocer verdaderamente Babette, salvo, por supuesto, de la única y fatal forma, tomando su vida, convirtiéndome en un solo ser con ella, en un beso de muerte

⁴¹ Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, op. cit., pág. 55.

⁴² Este tipo de figura no se produce en la novela pero los deseos y las frustraciones lo dibujan en cruz

⁴³ «Lestat me ha secado la sangre hasta el borde de la muerte para hacer de mí un vampiro. Y me ha devuelto toda esa sangre mezclada con la suya» (pág. 266).

⁴⁴ Traducido y citado en André Miquel, *Deux histoires d'amour : de Majnûn à Tristan*, París, Odile Jacob, 1996, pág. 84.

⁴⁵ Cité dans Claude Sahel, *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, París, L'Harmattan, 1999, pág. 235.

donde mi alma se fundiría con mi corazón y de él se alimentaría.
(pág. 88).

La alternativa del vampiro parece aquí la misma que la que se le ofrece a Tristán: la sublimación de su amor implica la muerte de la amada⁴⁶.

Ese alto lugar de su amor,
Cuando me dio nacimineto,
La noche real maravillosa
Cuando se abrieron mis ojos,
Esto es lo que te ofrece Tristán⁴⁷.

Sin embargo, esta muerte no supone el término de la existencia en común, puesto que los poderes del vampiro le permiten ofrecer la inmortalidad. Louis y Armand nos recuerdan que la iniciación es un acto de amor (págs. 47 y 375). Como Tristán, el vampiro se sabe capaz de ofrecer un amor excepcional a aquella que ama. Él sabe bien que lo que exige el cumplimiento de este amor, a saber la muerte de la amada, arriesga todo su valor. Así el fa sostenido del último canto de Isolda en la ópera de Wagner significaría que la muerte no desemboca en la nada sino que, al contrario abre otra vida en común.

Sin embargo, la duda permanece y el temor a la nada nunca se aparta totalmente, de forma que la «alegría pura en la muerte» que veía Denis de Rougemont está siempre trabada⁴⁸. Esta desvalorización de la posibilidad de un amor eterno es reforzada aún más por el hecho de que Louis conoce las exigencias de la condición vampírica que le torturan demasiado para que la quiera imponer a aquella que ama. Por un lado, el único acto erótico susceptible de reunirlos, de una intensidad excepcional, le llevaría a matarla, y la vida eterna, que le ofrece no es sino una eternidad de depredación y de tinieblas, él lo sabe demasiado bien. Por otro lado si no se decide a otorgarle el don oscuro, la mantiene prisionera del tiempo que

⁴⁶ Hay que precisar esta idea subrayando que incluso si la experiencia del éxtasis místico y el camino que a él lleva son experiencias de la muerte, el *lai du Chèvreuil* de Marie de France (siglo XII) y la versión de Gottfried de Strasbourgo (sobre 1210) cuentan un éxtasis místico que se cumple en este mundo y por el vivo de los amantes; ésta no considera jamás la vida después de la muerte de los amantes y la salida de la que es portadora en Wagner.

⁴⁷ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, acto II escena 3, Citado en André Miquel, *Deux histoires d'amour : de Majnûn à Tristan*, op. cit., pág. 138.

⁴⁸ Ibid., pág. 139 et 144-145, así como en Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, op. cit., pág. 230.

erosiona los seres mientras él permanece inalterable. Este dilema se esclarece cuando Louis reconoce su amor por Babette (pág. 84). Este sentimiento la distingue de sus otras presas que sólo constatan la necesidad o, mejor, el deseo (p.136). Una vez reconocida la excepción de sus sentimientos, toma conciencia del dilema al que está expuesto:

Era insoportable, mirarla así, desearla y no querer que se mueriera. (pág. 127).

Kierkegaard nos ha ofrecido sin duda la fórmula que mejor sintetiza este dilema: «no se trata de revelarse y hacer morir el amor; revelarse y hacer morir a la amada»⁴⁹. El dilema es bien tristaniano puesto que ambos, Tristán e Isolda son plenamente conscientes de que sólo la muerte puede reunirlos.

Estas analogías sin embargo no deben reducir la especificidad del motivo tristaniano al romance, que fue la madrugada del vampirismo. Estamos más allá del esquema elemental que encontramos en *Love Bit* de Sherry Gittkueb (1994) y en la mayor parte de las novelas de vampiros posteriores publicadas por la colección Harlequín⁵⁰: la sublimación no es compatible con la supervivencia de los protagonistas en el modelo tristaniano. Si el vampiro, ya muerto, no puede verdaderamente morir de nuevo, es una parte de su humanidad lo que sacrifica en cada vida humana de la que se apropiá. Armand lo ha comprendido cuando dice a Louis:

Usted muere cada vez que mata. Tiene la impresión de merecer la muerte por cada uno de sus asesinatos. (pág. 311).

¿Cómo no deducir que este sacrificio es más intenso aún cuando aquél al que le quitamos la vida es objeto de amor?

Aunque los vampiros son tradicionalmente donjuanescos, el estudio de dos variantes tristanianas, una anterior y la otra posterior a *Entrevista con el vampiro*, sugiere de nuevo la incompatibilidad de dos mitos y el carácter improbable del rencuentro que acabamos de describir. En efecto, tanto en la novela *Yo, el vampiro* (1937) como en la película *Drácula, de Bram Stoker* (1992), el vampiro tristaniano ha atenuado intensamente su componente donjuanesca.

⁴⁹ *Riens philosophiques*, «le dieu comme maître et sauveur» citado en Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996 [1961], pág. 121.

⁵⁰ Jean Marigny, *Le vampire dans la littérature au XX^{ème} siècle*, op. cit., págs. 246-247.

Encontramos aquí un vampiro capaz de amar, pero condenado a la desgracia. En la novela de Henry Kuttner, una voz surgida de las profundidades del tiempo se hace escuchar. Convertido en vampiro a su pesar, el caballero Futaine está obsesionado por el recuerdo de Sonya, su bien amada que ha arrastrado con la muerte a su lado.

Es la desgracia de los muertos-vivientes el *deber perseguir a las personas que aman* estima él⁵¹.

Esta fatalidad reaparece en el diagnóstico entregado por el profesor Abraham Van Helsing en la película de Coppola: si fracasan, explica a sus cómplices en la persecución del conde, se convertirán en «criaturas de la noche como él, [...] haciendo presas [de ellos] los cuerpos y las almas de *aquellos [que aman]* más que nada en el mundo».

La reencarnación de Elisabeth en Mina Harker en la película retoma igualmente la dualidad de las figuras de Sonya y Jane, las dos caras del amor del caballero Futaine⁵². Esta reencarnación tematiza el compromiso para la eternidad que establecen los vampiros en esta tradición. Como el Drácula de Coppola ha «atravesado océanos de eternidad para [encontrar a Mina]», el caballero Futaine ha «atravesado el tedio de los siglos»



Carteles de *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992) y de *Interview with The Vampire* de Neil Jordan (1994)

⁵¹ Todas las citas a continuación han sido tomadas de Henry Kuttner, cf. *Dans ma solitude*, trad. I-M. Schenker en Barbara Sadoul (dir.), *La solitude du vampire*, París, Librio, 1999, págs. 87-113, págs. 111-112. El subrayado es nuestro.

⁵² La reencarnación de los amores de Drácula se encuentra ya en el Drácula de Dan Curtis (1977) con Jack Palance en el papel de conde.

El dilema que identificamos como propiamente tristaniano se encuentra igualmente en estos dos «textos». Incluso si les falta la estructura incestuosa, la lógica del amor recíproco desgraciado y el compromiso exclusivo para la eternidad se adaptan bien al caballero Futaine y al Drácula visto por Coppola. Así, después de ser mordida, la amada del caballero Futaine se vuelve más cruel, antes de ser matada con una estaca en el corazón por los humanos. Él rechaza, entonces, imponer de nuevo esta degradación inherente a la condición vampírica a la mujer que ama.

Ahora en fin, he comprendido que no podía condenarla al infierno donde he vivido. Creía haber olvidado el amor. Sin embargo, durante mucho tiempo quise a Sonya. Por ella, y porque se que sólo lograría destruirla, como antaño, no impondré mi voluntad a esta mujer.

El peso de la excepción tristaniana, reposa sobre el conocimiento de lo que le condena al amor desgraciado. Él comparte este peso con el caballero Futaine y Louis, pero también con el Drácula de Coppola, que cambia de opinión en el momento en que Mina Harker se dispone a beber su sangre, extasiada por sumergirse en la eternidad a su lado; él le confiesa que será «una eternidad de tinieblas.»⁵³

Existe pues algunos vampiros parcialmente tristanianos, como el de Coppola siendo posterior y, según declara el propio guionista, inspirado por Anne Rice⁵⁴. Pero el aspecto donjuanesco de nuestro paisaje está totalmente ausente en la novela y sólo se encuentra en filigrana y muy puntualmente en la película. La exclusividad del amor tristaniano se revela completamente incompatible con la figura donjuanesca⁵⁵, tanto es así que la novela está totalmente exenta de la erotización de la mordedura.

⁵³ Esta secuencia ilustra la rescritura romántica y tristaniana del personaje de Drácula y de la novela de Stoker. Seward, el director del asilo de enajenados, y después Mina, que cuentan la escena en la novela, insisten ambos en su carácter brutal, en la repulsión que inspira Drácula y sobre la coacción que ejerce con el fin de que la joven beba su sangre. El relato filmico invierte este esquema, abole la repulsión y representa la insistencia de Mina por ser iniciada aunque Drácula se niegue. Como la dama de Tristán, es Mina la que retoma la iniciativa. Cf. Gilles Menegaldo, «Dracula du texte à l'écran : Stoker et Coppola en regard» en Dominique Sipière et Gilles Menegaldo (dir.), *Dracula : l'œuvre de Bram Stoker et le film de Francis F. Coppola*, París, Ellipses, 2005, sobretodo págs. 230-232.

⁵⁴ Leonard Wolf, *Dracula, the connoisseur's guide*, Broadway Books, 1997, pág. 246.

⁵⁵ Lydia Martin, «Érotisme et identité» en Dominique Sipière y Gilles Menegaldo (dir.), *op. cit.* págs. 267-276, pág. 267.

El enigma permanece. A la vez, Don Juan dandy temiendo la soledad y Tristán corroído por un profundo sentimiento de fracaso, el vampiro de Anne Rice intriga por la cristalización que encarna. Volvamos sobre el enigma de este precipitado que toma la forma de un depredador nocturno. Esta superación de una incompatibilidad fundamental entre los dos mitos se opera al precio de una degradación específica de cada uno de ellos que vamos a explorar, antes de proponer dos puntos de confluencia que han permitido el rencuentro de Don Juan y de Tristán.

La diversidad de caracteres de los vampiros en la novela de Anne Rice nos invita a pensar que la coexistencia de dos mitos se ha hecho posible por su encarnación en dos personajes distintos, respectivamente Lestat por Don Juan y Louis por Tristán⁵⁶. Sin embargo, la disyuntiva no se ha zanjado nunca. Lestat conoce momentos de desconcierto y angustia profundos, no está dispensado del sufrimiento y la obsesión de soledad que conocen los otros vampiros. En el momento en que debe matar a su padre, parece asombrosamente cobarde, incluso si se puede poner este comportamiento en relación con la voluntad de iniciar a Louis en la depredación.

¡Se que es mi padre! Es por lo que debe hacerlo, usted. Yo, no puedo ¡Por el infierno que si hubiera podido, hace tiempo que lo habría hecho! (pág. 76).

Al escucharlo, Lestat parece aún prisionero de las leyes del parentesco y de afectos muy humanos con que se le asocia. Más aún, cuando sobrevive alimentándose de micro-organismos después de haber sido arrojado a las ciénagas de Nueva Orleans y vuelve para reclamar justicia entre los suyos, no encarna la vitalidad propia de su especie más que un breve instante, antes de hundirse en el patetismo, dispuesto a renunciar a su venganza a condición de que Louis vuelva a su lado. Incluso las novelas que seguirán a

⁵⁶ Los propósitos de Anne Rice mantienen esta interpretación subrayando la oposición radical entre Lestat, "su fuerza, su inclinación por la acción, su falta de remordimientos, [...] de parálisis, su capacidad para ganar aún y siempre, su rechazo absoluto a perder" y Louis, "pasivo, vencido, decepcionado", "el personaje opuesto", Anne Rice en Katherine Ramsland, "Let the Flesh Instruct the Mind", in *Quadrant, a Journal of C. J. Jung Foundation for Analytical Psychology* 1991, tomado de dans Katherine Ramsland (ed.), *The Anne Rice Reader*, New York, Ballantine, 1997, págs. 55-73, pág. 62. La traducción es nuestra.

la que nos ocupa, en las que Louis no aparece más que puntualmente en el telón de fondo dejando la exclusividad de la narración a Lestat, revelan una forma de masoquismo por parte de éste último⁵⁷. Al contrario, Louis parece completamente libre de toda forma de culpabilidad cuando renace como vampiro:

No quisiera darle la impresión de que me complacía esta tristeza, lo que habría sido para mí un terrible despilfarro [le explica al periodista]. Yo [...] [rechazaba] como estéril todo sentimiento de culpabilidad. (pág. 55).

Su lucha inextinguible contra él mismo impide reducirlo a un simple personaje melancólico, impotente, incompatible con Don Juan, el odio contra él mismo que desarrolla le conduce en efecto a tomar conciencia –con dolor– de que su colección de conquistas continuará:

Soy malvado, dice, ¡tan malvado como todos los vampiros que hayan aparecido jamás sobre la faz de la tierra! Yo he matado, matado sin descanso, y mataré todavía. (pág. 311).

Y parece realmente que siente placer en cada uno de sus asesinatos:

No os describiré de nuevo mis sensaciones de éxtasis, salvo para decirle que me sentía extasiado como la primera vez, como cada vez que mato, y puede que más intensamente aún. (pág. 127).

Louis sería un Don Juan coaccionado por la actividad única que rige su alimentación y su vida erótica, Don Juan que obtiene placer y saborea cada una de sus conquistas⁵⁸ pero obtiene de ella una culpabilidad profunda e intolerable. A través de estos dos contra ejemplos, se aprecia que los elementos que aportan los vampiros de Anne Rice a las figuras de Tristán y de Don Juan sostienen una parte amplia de la condición vampírica y superan sus idiosincrasias

⁵⁷ Katherine Ramsland, "Forced Consent and Voluptuous Captivity. The Paradoxical Psychology behind Anne Rice's Erotic Imagination" in *Ibid.*, págs. 322-345, pág. 336.

⁵⁸ La novela no nos ofrece más que un ejemplo de mordedura que no proporcionaría placer al vampiro que se entregue a ella. Éste es el hecho del aprendiz de Lestat, que Louis sigue, al final del relato: «Él no hizo más que entrar en una pequeña casa de madera para matar a una mujer. Actuó muy rápido, sin mostrar ningún placer» (pág. 423). Esta frase no expone nada más que la percepción de Louis, observador lejano de la escena. Además, el verbo mostrar reconoce que no dispone en ese momento de ningún acceso a la experiencia íntima del depredador que espía. Es por lo que mantenemos que Louis siente placer en cada mordedura, convirtiéndose en un Don Juan satisfecho pero culpable.

respectivas. La vida eterna y la dimensión erótica de la mordedura acopladas a la necesidad de la sangre para sobrevivir son atributos tan comunes a todos los vampiros que hacen de ellos donjuanes a la fuerza. Igualmente, la posibilidad de ofrecer la inmortalidad al precio de la muerte de aquel o aquella al que se le otorga el don oscuro les impide escapar totalmente del dilema de Tristán, incluso si no hay más que una posibilidad existencial que se manifiesta a penas en la novela. Su carácter irresistible y fatal así como la estructura incestuosa que rige su modo de engendrar concluyen la filiación.

Las oscilaciones emocionales de los personajes, herederas de una estructura romántica de la interioridad⁵⁹, revelan que la coexistencia de dos mitos, entendidos en tal caso como dos posibilidades existenciales, se juega en la psique de cada vampiro.

Se puede entonces hablar de una degradación de los mitos, de deterioro⁶⁰ en la medida en que la irrealidad de la figuras, su excepción ontológica, es poco a poco borrada para acercarlas al lector contemporáneo. Respecto a una gran parte de la literatura vampírica desde los años 80, que hace de los vampiros unos degradados, marginados, parias, los dandis de Anne Rice siguen siendo excepcionales. La psicologización de los mitos, solo capaz de asociar Tristán y Don Juan en el seno de un mismo relato, y *a fortiori* de un mismo personaje, no apunta menos a su degradación⁶¹.

La naturaleza diferente del amor encarando la eternidad que unía a Tristán e Isolda por una parte, los vampiros de Anne Rice a sus compañeros por otra, sostiene así el trazo de esta psicologización. La pareja medieval está fundada por la fatalidad del filtro que les une independientemente de su voluntad. Por la

⁵⁹ La toma de palabra del vampiro en primera persona, hasta convertirse en la perspectiva exclusiva sobre el relato, la revelación de su interioridad y la abolición de un antagonismo y de una alteridad radical entre el vampire y el resto del mundo son parte de los códigos introducidos por Anne Rice en el género vampírico que permite la coexistencia de los mitos que estudiamos.

⁶⁰ Es el término de Gilbert Durand en *Champs de l'imaginaire*, textos reunidos por Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, pág. 96 : «Las derivaciones pueden desembocar en un momento de umbral crítico, es decir en un momento dado en el que perdemos el hilo conductor del conjunto constitutivo del mito. Es lo que he llamado deterioro»

⁶¹ En *L'expérience intérieur*, Georges Bataille escribía ya cuánta psicología falta en aquello que funda el mito de Don Juan : «La habladuría fútil –psicológica- a propósito del «don juanismo» me sorprende, me repugna. Don Juan no es en mi opinión [...] más que una encarnación personal de la fiesta, de la orgía gozosa, que niega e invierte divinamente los obstáculos.», (Paris, Gallimard, 1943), pág. 121.

potencia del filtro y la unción de la diosa Minne en la versión de Wagner, este amor accede a lo necesario. «No es ejemplar porque es primero divino, escribe André Miquel, es divino porque es antes que nada ejemplar. [...] La divinidad está obligada a consentir.»⁶² Así, su excepción la excluye de las intrigas de alcoba clásicas sea cuál sea la versión del mito considerada, Isolda no intenta dejar a Marc ni Tristán usurpársela⁶³. Incluso si los celos hacen su aparición con la versión en prosa, sólo de forma muy encuadrada y no es posible caer en el psicologismo con el *Tristán* en prosa.⁶⁴ «Estaban obligados a amarse» escribe Eilhart d’Olerg (verso 2366).

Al contrario, incluso si se puede ver una forma de predestinación en el vínculo que une a los vampiros, ésta no aparece en el fondo sino en el discurso *a posteriori* que hacen sobre este vínculo. Así, Louis introduce en el relato el momento en el que deja a Claudia por Armando como un error cuya evidencia aparece a continuación; describe sus sentimientos hacia Babette Frênière, la única mortal de la novela de la que se prende un vampiro, como otro «presagio» (pág. 84) de lo que va a vivir con Claudia.

Cuenta la forma en la que venga la muerte de Claudia y de Madeleine como la primera mordedura que le procura placer.⁶⁵ Pero esta puesta en evidencia de la predestinación que lo une a Claudia y lo inscribe en la estructura del «amor recíproco desgraciado» propiamente tristaniano encuentra su límite en el hecho de que el discurso no es plenamente coherente puesto que ha dejado entender en ciertos pasajes ya citados, que recibe placer de cada muerte. Esto revela un efecto más profundo del deterioro de los mitos por la psicologización: no hay nada más allá de la confrontación de subjetividades en el universo de Anne Rice. En este sentido el doble fundamento del amor tristaniano, atestado por la diosa o perpetuado por la naturaleza⁶⁶, deja lugar a un compromiso subjetivo por la eternidad. Esto que es válido para todos los vamp-

⁶² André Miquel, *Deux histoires d’amour : de Majnûn à Tristan*, op. cit., pág. 157.

⁶³ Claude Salhel, *Esthétique de l’amour. Tristan et Iseut*, Paris, L’Harmattan, 1999, pág. 210.

⁶⁴ Emmanuèle Baumgartner, *Le “Tristan en prose”, essai d’interprétation d’un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, págs. 153-158.

⁶⁵ «Por primera vez desde el principio de mi larga vida de asesinatos he matado con un sentimiento de exquisito goce» dice él (págs. 409-410).

⁶⁶ Así, en varias versiones del mito, las dos tumbas de Tristán e Isolda están una al lado de la otra y una planta, cuya especie varía según las versiones, una veces plantada por un jardinero, otras veces aparecida espontáneamente, los une indefectiblemente, hasta tal punto que cuando el jardinero da cuenta de ella al rey, éste le ordena no cortarla jamás.

iros, incluyendo a Lestat, como habíamos visto a través del episodio de las ciénagas, *a fortiori* para Armand que dice haber esperado a Louis durante siglos⁶⁷, y por supuesto para Louis cara a cara con Claudia. El deseo de Don Juan como fuerza de negación fundamental del orden del mundo, igual que la evidencia y la autonomía radical del amor de Tristán y de Isolda con respecto al mundo que les rodea, funda su capacidad auténticamente transgresora aunque el vampiro, minado por la ola de pasiones, tienda a la fragilidad del romántico.⁶⁸

La banalización de los nombres de ambas figuras es igualmente significativa de esta psicologización. Louis de la Pointe du lac y Lestat de Lioncourt no revelan más que un origen social y nada significativo sobre su posición en el mundo. Al contrario, en Tirso, Don Juan lleva en su mismo nombre, o más bien el rechazo pertinaz que presentaba a recibir su nombre, la marca de la fecundidad negativa que es su propia potencia. De manera más significativa todavía, Tristán lleva la fatalidad de su destino en su nombre de pila. Su madre, no se conoce, lo llama así porque está «triste de morir» al darle nacimiento.⁶⁹

Habiendo resuelto el problema de la incompatibilidad de ambos mitos por la reducción psicológica que permite su coexistencia en el seno de una misma psique de vampiro, como los dos polos de una misma condición, nos queda identificar más precisamente los motivos de confluencia entre estos dos mitos que encontramos en la historia literaria y que alimentan nuestros personajes de vampiros. El nombre de Tristán lleva la impronta del primer punto entre ellos, el sentimiento que lo va a alentar, a saber, la melancolía.⁷⁰ La figura del andrógino se nos aparece como el segundo punto de confluencia entre la historia literaria de

⁶⁷ «Si yo conociera un mortal que poseyera vuestra sensibilidad, vuestra capacidad de sufrir, vuestra penetración de las cosas, lo haría vampiro en el acto; ¡Pero esto es tan raro! No, he tenido que esperar y acechar vuestra verida» dice él. (pág. 377).

⁶⁸ Michael S. Batts muestra cómo, en las rescrituras contemporáneas, el problema de los amantes de Cornuailles no es más el de la relación de amor y la vida sino el de la vida misma y subraya la psicologización que afecta al mito en el siglo XX. Cf. Cf. Michael S. Batts, "Tristan and Isolde in Modern Literature: L'éternel retour", reprinted from *Seminar*, 5 (1969) in Joan Tasker Grimbert (ed.), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York, Routledge, 2002, págs. 505-520.

⁶⁹ Philippe Walter, *Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Iseut*, La Gacilly, Artus, 1990, págs. 24-28.

⁷⁰ No se trata de afirmar que la melancolía supone el psicologismo sino solamente que es uno de los vectores del caso que nos interesa.

los mitos de Don Juan y Tristán y las figuras vampíricas que hemos estudiado.

Tristán, el que nunca ríe, practica regularmente el monólogo de lamentación y se inscribe en una temporalidad de melancolía. Pasivo, irresuelto, derrengado hasta la automutilación en las *Folies*, presenta los caracteres del melancólico y se dice a sí mismo: «estás lleno de melancolía» en la *Folie de Berne* (verso 273). Las miniaturas asociadas al *Roman de la poire* del siglo XIII presentan además a Tristán en la postura característica del melancólico⁷¹, análogo al cuadro fundador de Durero, mencionado en la novela de Anne Rice (p.303) como uno de los elementos decorativos del antro de los vampiros parisinos.



La Mélancolie de Albrecht Dürer (1514)

A partir del siglo XVIII, y hasta nuestros días, la melancolía se apodera igualmente la figura de Don Juan⁷². Al principio, la época pre-romántica lo presenta como el hombre de la faz negra, que encarna la figura del genio muy puntualmente melancólico. En favor de las tinieblas, la melancolía se disipa y Don Juan vuelve atrevido, en la versión de Pushkin por ejemplo (*L'invité de Pierre*, 1830). De manera más general, la pasividad que lo aproxima al melancólico coexiste con el genio en Don Juan. El mito es parcialmente compatible con este aspecto. En efecto, aunque los cambios de humor del melancólico no tengan nada que ver con los sobresaltos sanguíneos del seductor sevillano, encontramos en el genio su carácter irresistible. Tiende a una «pasividad improvisadora» que se apodera de los frutos del azar y no elabora una estrategia.⁷³

No obstante, la introducción de la melancolía produce una humanización del mito por la condensación de varios rasgos,

⁷¹ Philippe Walter, *Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Iseut*, op. cit., págs. 28-39. «Desde que conoce a Isolda, Tristán es verdaderamente un gran melancólico» confirma Michel Cazenave, en «mystique et folie d'amour» en Michel Cazenave et alii., *Histoire de la passion amoureuse*, Paris, Oxus, 2005, págs. 9-30, pág. 15.

⁷² Paul Aron avanza que el saturnismo es «el horizonte común» de Tristán y del Don Juan barroco, «Le Don Juan mélancolique. Note sur la cohérence imaginaire de quelques versions d'un mythe baroque», *Neophilologus*, vol.74 n°3, 1990, págs. 321-329, pág. 322.

⁷³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, op. cit., pág. 96.

anteriormente encarnados por personajes específicos, en el seno de la personalidad de Don Juan.⁷⁴ Aunque Sganarelle, el criado, era el portador de la ironía y de la memoria, la estatua del Comendador sostenía la carga simbólica de la sanción, lo que liberaba a Don Juan de la vacilación y la duda, permitiéndole acceder al mito. La incursión de la melancolía en su universo coincide al contrario con la desaparición del papel de la estatua como instancia de sanción.

El Don Juan romántico debe entonces interiorizar sus dobles – respectivamente el criado y la estatua-, y vuelve a recuperar el recuerdo de sus actos y el deber de asumirlos. En ese momento es alcanzado por el desgaste del tiempo y comienza a envejecer, por ejemplo en la versión de Théophile Gautier en *La comédie de la mort* en 1838. El cansancio vence al personaje, particularmente en el proyecto de Flaubert : *Une nuit de Don Juan* (1815). Dos años más tarde, Baudelaire pone en escena un personaje «llegado al aburrimiento y a la melancolía»⁷⁵ en su inicio de drama en *La fin de Don Juan*. Evoca su «aburrimiento mortal y [...] la dificultad insuperable para él de encontrar una ocupación o nuevas alegrías.»⁷⁶ Su hijo, Juan, lo ancla dramáticamente en el tiempo humano. Si parece, absolutamente dispuesto a retomar el testigo y que Don Juan está aún deseoso de pelear contra el orden establecido⁷⁷, la subversión política y social remplaza la trasgresión que distingue al mito⁷⁸. Así, la melancolía que le acosa produce dos efectos principales sobre el mito: da testimonio de la psicologización que experimenta y que se encuentra en el tratamiento de nuestros vampiros; le da una coloración biliosa que los aproxima a Tristán.

⁷⁴ Paul Aron, art. cit., pág. 326.

⁷⁵ Charles Baudelaire, *La fin de Don Juan* in *Œuvres complètes*, op. cit., vol.1., pág. 627.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 628.

⁷⁷ El día posterior al golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, el Don Juan de Baudelaire crea el proyecto de vapulear a la policía que persigue a los *zingari* ladrones de asnos.

⁷⁸ Con la evolución de la institución transgredida a lo largo del tiempo, nos podemos preguntar, siguiendo a Jean Rousset : «¿Qué queda del prototipo, del pecador, del libertino y de sus enfrentamientos con el cielo en el petimetre del siglo XVIII, el hombre de las mujeres del siglo XIX?», Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, op. cit., pág. 8. Camille Dumoulié muestra igualmente como los románticos después de Hoffmann desembocan en una desnaturalización del mito por interiorización de los dilemas. Tras la muerte de Dios y del Padre con la Revolución francesa, se mantienen en una exaltación del yo que reposa sobre el despecho y el resentimiento. Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, op. cit., págs. 37-39.

Esta misma melancolía anima a los vampiros de Anne Rice, siendo Louis en el que se manifiesta de forma más pronunciada. Más allá de una vaga tristeza, puede tratarse también de melancolía, entendida como un humor portador de sobresaltos en lo más profundo del ser, de la que se avisa en el mito de Tristán, en la medida en que Louis conoce tanto la pasividad extrema como el furor de la venganza.

La androginia constituye el otro punto de confluencia de los mitos de Don Juan y de Tristán que se encuentra en nuestros vampiros.

El mito del caballero de Cornouailles mantiene un parentesco simbólico profundo con la androginia y Tristán conoce un afeminamiento a partir de su paso a la prosa. El caballero por muy valiente que sea es objeto de llantos y está frecuentemente en éxtasis melancólico, se orienta hacia formas de dolor entonces reservadas a las mujeres⁷⁹. Más profundamente, el deseo de rencontrar la unidad perdida del ser, hace del andrógino una figura de la carencia, pero también de la llamada a la restauración de esta unidad, igual que Tristán, tras haber tomado el filtro, no es el mismo puesto que no ha encontrado a Isolda. Además el andrógino tiende como Tristán, a causa de su amor por Isolda, hacia la reconciliación mística no sólo entre lo masculino y lo femenino, sino también entre el hombre y el cosmos, de forma que los ultrajes del tiempo surgidos del proceso de individualización ya no tienen asidero⁸⁰.

En fin, la historia de la literatura, de John Ford a Robert Musil, muestra que la tendencia incestuosa es frecuentemente llevada a cabo por la figura del andrógino⁸¹. Ésta parece intrínsecamente unida a la aventura del caballero del rey Marc. Más precisamente el Theodoro/Madeleine de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier (1835), bisexual como nuestros vampiros⁸², indica en qué medida Louis y Lestat se inscriben en una filiación romántica con respecto a la androginia. Para él como para ellos, la llamada de retorno a la unidad convoca lo carnal. El carácter angelical de los vampiros, aunque en una forma demoníaca, por su estilo, el fulgor de sus gestos que da la sensación de que se deslizan sobre las cosas, inmateriales como el andrógino. Su piel es blanca, aunque por otra

⁷⁹ Dominique Demartini, *Miroir d'amour, Miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, París, Honoré Champion, 2006, pág. 474.

⁸⁰ Para los elementos sobre la androginia, cf. Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, 1991, págs. 131-139.

⁸¹ *Ibid.*, págs. 201-206.

⁸² El subtítulo perdido de la novela de Gautier era además «doble amor».

razón y su cabellera toma la «vaporosidad» de la del andrógino.⁸³ Del andrógino de *Seraphita* de Balzac (1835), los vampiros de Nueva Orleans heredan el misterio, el carácter incomprensible que se les asocia⁸⁴.

La evolución del motivo donjuanesco a partir del siglo XVIII va igualmente a acordar un lugar creciente al mito del andrógino, de forma que constituirá un punto fundamental de compatibilidad. Así, adolescente, el *Don Giovanni* (1787) de Mozart y Da Ponte se identifica con el Querubín. Más aún, con ocasión de un baile, el juego de mascaras les permite enturbiar la distinción entre sexos, seducir a Zerlina pero también, reclamar la presencia de «bellos muchachos» (acto I escena 21)⁸⁵. Esta evolución parece casi intuitiva siempre que se reconozca a Don Juan como el héroe de la seducción y, según Jean Baudrillard, el mundo de la seducción como aquel donde las identidades sexuales son inestables y se confunde⁸⁶. Así, el pansexualismo, traducción racional del carácter andrógino de los vampiros de Anne Rice, les permite entroncarse plenamente con el mito de Don Juan y con su vitalidad inagotable, así como a su carácter irresistible- que desaparece en las versiones más degradadas del mito. Desde las metamorfosis de Zeus a Dionisos, llamado «el hombre-mujer» en ciertas tradiciones, la androginia encarna un encanto y una vitalidad erótica más allá de las barreras de género que señalan a Don Juan, sin abrazar todas sus características.

Más allá de la contaminación del motivo donjuanesco, el gran éxito de la androginia en el género fantástico⁸⁷ sugiere que el repertorio del género en el que se inscribía Anne Rice le ha dado una clave que permite el acercamiento de los mitos de Tristán y Don Juan que caracteriza la alquimia específica de su novela.

Parece que tenemos aquí dos condiciones de posibilidad de la coexistencia de dos mitos en el seno de un mismo personaje.

La novela de Anne Rice se construye así sobre una combinación imaginaria de rasgos parcialmente degradados de los mitos de

⁸³ Frédéric Monneyron, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994, pág. 70.

⁸⁴ Esta incomprensión es por supuesto inmediatamente reducida a una acción de Malin como lo demuestra la reacción de Babette frente a Louis (págs. 92 ss.)

⁸⁵ Gregorio Marañón remarca además que «sólo un espejismo literario autoriza considerar Don Juan como el arquetipo de la virilidad», *Don Juan et le donjuanisme*, París, Gallimard, 1967 [para la traducción francesa] pág. 21.

⁸⁶ Jean Baudrillard, *De la séduction*, París, Galilée, 1979.

⁸⁷ Camille Dumoulié, «Désir et mythes» en Danièle Chauvin et alii. (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire, op. cit.*, págs. 101-110, pág. 102.

Don Juan y Tristán. Antes del *Drácula* de Coppola que va a declarar su pasión a una mortal capaz de entenderle pero en el que la herencia donjuanesca está prácticamente eliminada o sólo aparece como filigrana, los imperativos de la depredación donjuanesca a los que su condición de vampiro sometido a Louise le impiden escapar al dilema tristaniano cada vez que ataca a una mortal amada. Así, aunque tradicionalmente se asocie los vampiros a Don Juan, la degradación de los mitos en formas idiosincráticas se opera en favor de Tristán, no sin degradarlo a él también. Al hilo de la historia literaria y hasta en sus transposiciones góticas, Don Juan también ha heredado su melancolía fundamental y del vínculo que mantiene con la figura del andrógino. Don Juan y Tristán se reconcilian en el momento en que se despierta el vampiro melancólico y andrógino que los degrada, los arrastra a sus tinieblas y anuncia su crepúsculo.

(Traducido del francés por Elena López-Riera)