

EL MITO DE DON JUAN EN LA LITERATURA BELGA:
CHARLES BERTIN Y SUZANNE LILAR FRENTE A TIRSO DE MOLINA

MARTA FIGUEIRAS LORENZO
Universidad de Extremadura

Don Juan es un mito literario. Nadie parece poner en duda esta afirmación pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de mito literario? C Becerra¹, en una primera aproximación al concepto, afirma que se trata de aquel mito que se integra dentro de una tradición escrita, frente al mito de tradición oral de las sociedades primitivas, el denominado *mito puro*, que no está sujeto a consideraciones morales, sociales, ideológicas o de cualquier otro tipo. El mito literario, por el contrario, posee carga moral y puede sufrir modificaciones en su estructura y significado, motivadas por su vinculación a una época o cultura determinadas.

Existen dos tipos de mito literario, el *anónimo*, de autor desconocido, y aquel cuyo autor, cronología y lugar de origen conocemos. El mito de Don Juan pertenece a esta categoría. Su creador es Tirso de Molina, nace en el siglo XVII, y su origen es español (aunque no hay unanimidad en este punto²). No obstante, el Don Juan de Tirso no es inicialmente una figura mítica. Se convertirá en tal al «independizarse» de su autor, de la obra a la que pertenece originariamente, comenzando una vida propia, autónoma, pasando de autor en autor, de obra en obra, de una época a otra, en un renacer y evolución continuos. En palabras de C. Becerra, «es un relato abierto, permeable a las circunstancias de lugar y tiempo, pero sin perder su identidad

¹ Para esta breve introducción seguiremos las pautas propuestas por C. Becerra en su ensayo *Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan*, Vigo, Serv. Public. Univ. Vigo, 1997.

² Sobre las discrepancias relativas al origen del mito, véase P. Brunel dir., *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éd. Robert Laffont S.A., 1999, pág. ix-xi.

primaria; por otra parte es un objeto común del que todos se apropian sin agotarlo jamás»³.

La recurrencia del mito de Don Juan en la literatura europea ha abierto un extenso campo de estudio para la crítica literaria. La incursión en la literatura belga que supone este trabajo tiene como objetivo mostrar la presencia, en la obra de dos autores belgas contemporáneos, de este mito literario, cuyos orígenes se sitúan, a pesar de la existencia de discrepancias, en *El burlador de Sevilla*⁴ de Tirso de Molina.

No se aporta nada nuevo al decir que no todos los «donjuanes» que existen en las distintas literaturas nacionales responden a un mismo arquetipo de personaje que pueda suponerse prefijado por la creación dramática que sentó las bases del nacimiento del mito. Estos diferentes «donjuanes» integran las llamadas «versiones del mito»⁵, entre las que figuran *Don Juan*⁶ de Charles Bertin y *Le Burlador*⁷ de Suzanne Lilar.

Para C. Becerra, las versiones surgen a partir de una determinada fijación de los *caracteres específicos* del mito:

«En todo mito hemos de diferenciar los caracteres comunes de los caracteres específicos. Los primeros son aquellos que todo mito posee y que lo configuran como tal. Los segundos son los de cada mito en concreto y que comparte con cualquier otra versión del mismo, diferenciándolo de los demás y fijando su estructura»⁸.

Pienso que está suficientemente demostrado que el mito de Don Juan posee los caracteres comunes que lo configuran como tal y que C. Becerra resume en tres fundamentales: basarse en una estructura simbólica que provoca emociones en el receptor y dota al mito de indeterminación significativa y gran polivalencia; estar organizado dentro de una estructura compleja; contener el ingrediente «metafísico», la confrontación del hombre con lo sobrenatural.

Los rasgos específicos serán los que realmente ayuden a entender la inexistencia de una única figura de Don Juan válida para todas las literaturas y todas las épocas. De hecho, en palabras de esta autora, «la fijación de los

³ *Ibidem*, pág. 28.

⁴ T. De Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe, 1989.

⁵ Entre las más relevantes se pueden citar *Don Juan ou le Festin de pierre*, de Molière, *Don Giovanni Tenorio ossia il Disoluto*, de Goldoni, *Don Giovanni*, de Mozart o *Don Juan* de Torrente Ballester.

⁶ Ch. Bertin, *Don Juan*, Bruxelles, Eds. Labor, 1988.

⁷ S. Lilar, *Le Burlador*, Coll. Poésie Théâtre Roman, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1999.

⁸ C. Becerra, *op. cit.*, pág. 24.

rasgos específicos puede variar de uno a otro autor, dependiendo, no sólo del método que utilice, sino también del significado que atribuya al mito estudiado. (...) La fijación de estos rasgos es muy importante a la hora de analizar la evolución sufrida por los mitos a lo largo de la historia»⁹.

Prácticamente todos los estudiosos coinciden con Jean Rousset¹⁰ a la hora de establecer como rasgos específicos (invariantes) del mito de Don Juan los personajes femeninos, la muerte y el propio héroe. Las versiones implican indefectiblemente transformaciones en la fijación de estos rasgos respecto a la obra original, por lo que cabría hablar de *re-interpretación* del mito. Para Soullier y Troubezkoy, «la littérature [fera] du mythe fondateur un objet susceptible de variations et de réinterprétations. (...) L'histoire du mythe est ainsi une sorte d'incessante reconstruction»¹¹. Asimismo, estas transformaciones afectan tanto a la historia que se cuenta como a la caracterización de los personajes protagonistas. Cuando profundicemos en las versiones de Bertin y Lilar veremos como estos cambios influyen en la caracterización de las mujeres, del propio Don Juan e incluso en el tratamiento de la muerte.

Según C. Becerra estas transformaciones «son el resultado, sin duda, de los cambios sociales, culturales, religiosos y de todo orden que acompañan el devenir histórico»¹². Más tarde, comprobaremos que las obras de Bertin y Lilar, a pesar de su cercanía a *El burlador de Sevilla*, manifiestan variaciones causadas tanto por su pertenencia a una determinada literatura nacional, con unos referentes específicos que la distinguen de las demás, como por su integración en un contexto histórico determinado, o por el sexo y la trayectoria creativa de su autor. Dichas transformaciones nunca afectarán a los rasgos específicos del mito en sí mismos, pero sí a su tratamiento y fijación por parte de los autores. Cada escritor, aceptando la existencia de las tres invariantes previamente citadas, establecerá diferentes relaciones entre ellas, lo que acercará o alejará su personaje de la figura pre-mítica creada por Tirso.

Realizaremos una breve incursión en el teatro belga de mediados del siglo xx, período en el que se encuadran *Don Juan* y *Le Burlador*, para posteriormente observar con detalle el tratamiento que hacen Bertin y Lilar de elementos clave en la estructura del mito, como la seducción, la inconstancia y la muerte, dedicando un epígrafe aparte a este elemento por la originalidad con que se manifiesta en las obras de ambos autores.

Don Juan y *Le Burlador* se publican en 1943 y 1946 respectivamente. Se trata de unos años en los que el teatro belga experimenta un cambio pro-

⁹ *Ibidem*, pág. 24.

¹⁰ Cf. J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978.

¹¹ Cf. Soullier, D. y Troubezkoy, W., *Littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1997, págs. 9-10.

¹² *Ibidem*, pág. 25.

fundo motivado por el fin de la II Guerra Mundial. Como en otros países, los dramaturgos comienzan a preocuparse por lo que Paul Aron ha llamado «*rituels tragiques de l'âme humaine*». Se otorga primacía a la expresión de los conflictos interiores del individuo. Asimismo, el teatro se hace, por así decirlo, «intemporal». Según este autor, «une part majeure de notre théâtre d'après-guerre prolonge des thématiques situées en dehors du temps, bien au-delà de la période qui les rendait nécessaires»¹³.

Este tipo de teatro «fuera del tiempo» se sumerge en la materia histórica y mítica para resaltar esa intemporalidad. Figuras como Tristán, Colón, Carlos el Temerario o el propio Don Juan¹⁴ adquirirán protagonismo, y los argumentos de las creaciones dramáticas girarán en torno a los grandes temas del teatro belga del momento, el amor, la muerte y el heroísmo. Es cierto que el personaje de Don Juan ya había estado anteriormente presente en las obras de autores belgas¹⁵, pero ahora, según P. Aron, «tout se passe comme si [son] retour était rendu nécessaire par une inscription dans le ton grave de la tragédie humaine»¹⁶.

Don Juan y *Le Burlador* constituyen un ejemplo de esta predilección por las figuras míticas que inunda el teatro belga de la posguerra. Ambas obras se inscriben en la tradición inaugurada por Tirso de Molina con *El burlador de Sevilla*. El acercamiento a la obra de Tirso en tanto «creadora» del mito ayudará a comprender la aportación de ambas versiones a la historia y evolución del mismo.

En palabras de C. Becerra, «cuando Tirso de Molina escribe *El burlador de Sevilla*, lo que crea en el texto, y lo que luego aparece en escena, es un personaje protagonista de unas acciones concretas. Pero la obra contiene, aunque todavía de modo virtual, los rasgos que van a fijar la estructura mítica del héroe. Sin duda alguna, Tirso no es consciente de la fuerza del personaje que ha creado; él lo proyecta como un ejemplo moral, como un sermón edificante, como la ilustración de un caso de teología en relación con las cuestiones discutidas en su tiempo: la gracia, la predestinación, el libre albedrío. Don Juan, concebido por su creador en una perspectiva religiosa y teológica, nace del choque del hombre con el más allá y se encuentra, y se encontrará siempre, en una relación esencial con lo sobrenatural. Esta re-

¹³ Cf. P. Aron, *La mémoire en jeu: une histoire du théâtre de langue française de Belgique*, Bruxelles, Eds. La lettre volée, Théâtre National de Belgique, 1995, pág. 202.

¹⁴ J.A. Lacour escribe *Tristan* en 1942, G. Sion publica *Charles le Temeraire* en 1944, y en 1953 se edita *Christophe Colomb*, de Ch. Bertin.

¹⁵ M. De Ghelderode edita en 1926 *Don Juan ou les amants chimériques*, considerado el primer drama belga sobre Don Juan. Anteriores a esta obra son las versiones de H. Van Offel (1918) y A. T'Serstevens (1923).

¹⁶ Cf. P. Aron, *op. cit.*, pág. 206.

lación es la que abre la vía de la posteridad. El personaje abandona muy pronto la tutela paterna y marcha, indiferente, dejando huellas de su paso por toda la literatura»¹⁷.

Los rasgos constitutivos de la estructura mítica del héroe a los que alude C. Becerra en esta breve síntesis¹⁸ de los planteamientos que establece la obra de Tirso se irán consolidando a lo largo de la historia literaria. Para esta autora existirían fundamentalmente dos, la *seducción* (que provoca odio y fascinación al mismo tiempo) y la *inconstancia* (o «experiencia particular del tiempo», la preferencia de lo instantáneo frente a lo eterno). Ambos estarán presentes en prácticamente todas las versiones, independientemente de la época literaria a la que éstas pertenezcan.

Analizaremos el funcionamiento de estos dos rasgos constitutivos en *El burlador de Sevilla*, observando simultáneamente su evolución en *Don Juan y Le Burlador*.

La figura de Don Juan no se entendería despojada de su característica más propia, la seducción. Siempre ha sido considerada como algo negativo, que lleva al personaje a la perdición y al castigo final. De hecho, es así en *El burlador de Sevilla*. Pero, al igual que ocurre con la figura del héroe, la seducción no funciona del mismo modo en todas las versiones. Veremos, por ejemplo, que en *Don Juan y Le Burlador*, constituirá ante todo un lastre para el protagonista, del que no puede liberarse aunque lo desee. El Don Juan de Tirso, sin embargo, lo considerará una especie de don, muy útil para la conquista.

Hay que tener en cuenta que los dramas de Bertin y Lilar y *El burlador de Sevilla* pertenecen a períodos distintos en la historia del mito. Esto hace que existan diferencias de planteamiento evidentes entre la obra española y las creaciones de los autores belgas. Mientras que *El burlador de Sevilla* se encuadra dentro del llamado por P. Brunel¹⁹ «período clásico», los textos de Lilar y Bertin pertenecen al «período moderno», también denominado por Becerra de «desmitificación» o «remitificación». En esta etapa, el mito puede verse desposeído de uno o más de sus rasgos llamados específicos (desmitificación), o sufrir variaciones en la fijación de estos rasgos (remitificación). Siendo la seducción uno de los rasgos que conforman la estructura mítica de Don Juan, estará sujeto a todas aquellas modificaciones que Bertin y Lilar consideren necesarias para la caracterización del personaje. Por-

¹⁷ Cf. C. Becerra, *op. cit.*, págs. 30-31.

¹⁸ El espacio limitado de este artículo no nos permite profundizar en la complejidad del tema. Es evidente que cada autor matiza la estructura de base.

¹⁹ P. Brunel, «Don Juan», en *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, London, Routledge, 1992.

que «Don Juan nunca es el mismo, aún cuando encontremos en su modo de proceder una serie de características que lo definen como tal»²⁰.

En *El burlador de Sevilla* la seducción se identifica fundamentalmente con la conquista de la mujer. Se ha escrito ya mucho sobre la relación entre Don Juan y el mundo femenino en la obra de Tirso. Posiblemente, las ideas que aquí se apunten a este respecto no aportarán nada nuevo, pero para comprender el funcionamiento de la seducción en las obras belgas objeto de estudio es necesario acudir previamente a la obra en la que ambas se inspiran.

Don Juan seduce a la mujer para después Burlarla, sin reflexionar sobre las consecuencias de ese engaño. «Frívolo por naturaleza, apenas conoc[e] la impiedad, pues sus aventuras amorosas no le permit[en] —español hasta la médula de los huesos— detenerse a considerar fríamente asuntos de este cariz»²¹. Don Juan seduce, conquista y burla, por este orden, a tres mujeres, Isabela, la duquesa, Tisbea, la pescadora y Aminta, la campesina. Existe, como bien sabemos, una cuarta mujer, Ana de Ulloa, cuya seducción parece no culminarse. Ana sobresale esencialmente por su papel de hija del Comendador, al que Don Juan asesina cuando se ve descubierto. Tras la muerte de su padre, Ana abandona la escena hasta el final de la obra, momento en el que retornará para formar parte del coro de personajes que aprueban el castigo final del seductor. Así pues, se puede afirmar que su personaje destaca más por lo que representa socialmente que por el protagonismo que el autor le concede.

Aunque Bertin y Lilar dotan de mayor relevancia y profundidad psicológica al personaje de Ana de Ulloa, que se constituirá en la principal rival de Isabelle, su figura quedará eclipsada por la de ésta última, a quien los autores belgas otorgarán una importancia que la llevará a situarse en un nivel de protagonismo equiparable al de Don Juan. Analizaremos a continuación la figura de Isabel en *El burlador de Sevilla*, para observar posteriormente su relevancia en *Don Juan y Le Burlador*. Nos detendremos en aspectos como la naturaleza del personaje, su seducción por parte de Don Juan y el tipo de relación que ambos mantienen.

En la conquista de la mujer, Don Juan siempre busca lo mismo, el placer y el engaño. Según I. Arellano, «Don Juan es el burlador; su placer sexual va siempre acompañado de la burla, e implica un aspecto cruel, destructivo, sádico, un malicioso placer en el engaño»²². En *El burlador de Sevilla*, uno de sus comentarios más relevantes es el siguiente:

²⁰ Cf. I. Arellano *et alii* (eds.), *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo xx*, Pamplona, Universidad de Navarra, Actas del coloquio internacional, 15-17 diciembre 1994, pág. 185.

²¹ Cf. I. Arellano *et alii* (eds.), *op. cit.*, pág. 185.

²² Cf. I. Arellano, «Introducción a *El burlador de Sevilla*», Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe, 1989, pág. 33.

«Sevilla a voces me llama
 'el Burlador', y el mayor
 gusto que en mi puede haber
 es burlar a una mujer y
 dejarla sin honor»

(Jornada II, vv. 1309-1316)

La conquista de Isabela en *El burlador de Sevilla* constituye un claro ejemplo de la técnica seductora de Don Juan. Éste enamora a Isabela del mismo modo que a todas, y ella experimenta, como las demás, «un inquietante, turbador y sumiso estado de ánimo»²³. Don Juan, en cambio, sólo siente el placer y la satisfacción que le produce haber conseguido burlarla. Así se lo confiesa a su tío don Pedro:

«Tío y señor,
 mozo soy y mozo fuiste
 y pues que de amor supiste,
 tenga disculpa mi amor.
 Y pues a decir me obligas
 La verdad, oye y diréla.
 Yo engañé y gocé a Isabela
 la duquesa...»

(Jornada I, vv. 61-68)

Isabela no sobresale como personaje femenino en *El burlador de Sevilla*. Su papel es el de la primera mujer seducida y engañada por Don Juan. Al mismo tiempo, ella también engaña, pues traiciona a Octavio, su prometido. Es cierto que se entrega al que ella cree ser Octavio, sin embargo no parece mostrar una gran pasión o amor por el duque. Lo que realmente la atormenta es haber perdido su honor al ceder ante Don Juan («¡Ay, perdido honor!»).

Isabela desaparece de escena tras este episodio y no vuelve a estar presente hasta la parte final en que se une al grupo de personajes engañados por Don Juan. En las obras belgas, en cambio, estará presente en todo el drama.

En *Don Juan* «[l'auteur] concentre l'attention sur trois personnages: Don Juan, Isabelle et Anne, les deux personnages féminins, simples esquisses chez Tirso, devenant des héroïnes à part entière»²⁴.

²³ Cf. F. Agustín, *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Madrid, Ed. Páez, 19..., pág. 77.

²⁴ Cf. R. Frickx y R. Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des oeuvres*, Paris, Louvain-la-Neuve, Éd. Duculot, 1989, pág. 82.

La obra de Bertin no comienza, como la de Tirso, con Isabela escandalizada porque Don Juan le ha arrebatado el honor haciéndose pasar por Octavio. En las primeras escenas, se aprecia que la relación entre el burlador e Isabelle dura ya cierto tiempo y que su fin es inminente. Ya en su primera aparición, Isabelle representa a la mujer que va a ser abandonada en breve, resistiéndose a ello. Su personaje posee una profundidad psicológica y una fuerza mucho mayores que la Isabel de Tirso. Además, Bertin, por boca de los propios personajes, revela al lector/espectador las bases en las que se fundamenta la relación entre ella y Don Juan. Como bien apunta P. Aron, «Isabelle apporte à Don Juan le don total de soi, victime volontaire d'un sacrifice permanent. Comme elle consent par avance à toutes les ignominies pour que Juan revienne à elle après chacune de ses aventures, elle subit tous les seviles avant d'être abandonnée à son tour»²⁵.

En el primer acto, Isabelle mantiene un extenso diálogo con Don Juan en el que ya se perfilan los rasgos principales de su personalidad. Comienza diciendo a Don Juan:

«Je vous aime, Juan, pour le meilleur et pour le pire". Instruisez- moi donc, pour que je sache comment vous me quitterez». (...) Je ne sais pas, Juan. J'ai si peur qu'après la torture de vous avoir gagné, il n'y ait celle, interminable, de vous perdre.

Cela me serait insupportable».

(Acto 1, escena 2, pág. 24)

Como vemos, Isabelle contempla la posibilidad de ser abandonada, sentimiento que no se da en los personajes femeninos de Tirso. Ya sabe quién es Don Juan, puesto que el mito le precede. Al comentario de Isabelle, el seductor responde de modo tajante:

«Un temps viendra, Isabelle, où je découvrirai une autre lumière dans d'autres yeux, un autre sourire dans d'autres lèvres, où je m'aprecevrai qu'il y a sur terre d'autres femmes, dont le corps invite le votre à s'y méprendre».

(Acto 1, escena 5, pág. 26)

Para P. Aron, «le héros de Bertin ne corrompt pas le langage. Ses mots se veulent transparents, jusqu'à la cruauté. Il ne promet pas même l'amour»²⁶. Don Juan es tajante cuando dice a Isabelle que no la ama:

«C'est que je ne vous aime pas non plus Isabelle, c'est dommage!»

(Acto 1, escena 5, pág. 28)

²⁵ Cf. P. Aron, «Lecture de *Don Juan* de Ch. Bertin», in Ch. Bertin, *Don Juan*, Bruxelles, Éds. Labor, 1988, pág. 117.

²⁶ Cf. P. Aron, *ibidem*, pág. 116.

La manera implacable en que Don Juan se dirige al mundo femenino en la obra de Bertin no coincide en absoluto con las falsas palabras para seducir y engañar que encontramos en el personaje de la obra de Tirso. En *Le Burlador* sí veremos, por el contrario, a un Don Juan más próximo al español en este sentido.

La Isabelle de Bertin, a pesar de tener mayor presencia que la de Tirso, interviene relativamente tarde en la obra. Su primera aparición se sitúa en la quinta escena del primer acto. Hasta ese momento el protagonismo es de otra mujer, Laura, engañada y abandonada por Don Juan y a la que la misma Isabelle reemplazará. Parece por tanto que tan sólo será una conquista más para el burlador. Por ello no cabría esperar de ella mucho más que una intervención puntual en la historia, para desaparecer de escena tras ser abandonada por Don Juan. Sin embargo, el autor opta por dar al personaje un protagonismo excepcional que se mantendrá prácticamente hasta el final. Isabelle se distingue de las otras mujeres por su naturaleza. Representa el prototipo de la mujer dispuesta a sufrir todo tipo de humillaciones con tal de no ser abandonada. Su único momento de «rebelión» tiene lugar cuando pregunta a Don Juan: «Juan, quand cesserez-vous de me torturer?»²⁷. La respuesta del burlador será, una vez más, implacable: «Jamais, sans doute!... C'est ma seule fidélité»²⁸.

Isabelle intenta evitar que le ocurra lo mismo que a Laura. No lo conseguirá, porque no podrá cambiar la esencia del mito. Intentará, por un lado, apartar de Don Juan a la mujer que ocupará su lugar, Ana de Ulloa, afirmando que sólo ella es capaz de dar al seductor el amor que necesita:

«Je lui donne plus en une seconde que vous lui donnerez pendant toute votre vie. C'est dans la mesure où je l'aime que j'existe.»²⁹

Por otro, intenta hacer ver a Don Juan que Ana no será para él más que una nueva conquista, aunque él mismo crea que por fin ha encontrado al ser que le hace experimentar algo diferente:

Don Juan: «Non, Isabelle, vous ne comprenez pas. Pour la première fois, je suis réduit à autre chose qu'à moi même. Je ne conduis plus, je suis conduit»

(Acto II, escena 7, pág. 58)

Isabelle ha sacrificado todo por amor. Ha abandonado su país (huye con Don Juan de Nápoles a Sevilla) y al duque Octavio, su prometido. Ni siquiera

²⁷ Acto II, escena 7, pág. 69.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Acto III, escena 6, pág. 90.

la culpabilidad que pretende hacerle sentir Don Juan por la muerte de Octavio (él mismo lo mató en duelo), provoca en Isabelle intención alguna de apartarse del único ser que da sentido a su vida:

Don Juan: «Il est mort à cause de nous, à cause de vous... (Un silence)
Vous porterez cette croix, Isabelle».

(...)

Isabelle: «Je n'aurais jamais d'autre croix que vous, mon amour».

(Acto 1, escena 9, pág. 38)

Finalmente, Isabelle se verá derrotada por Ana de Ulloa, que no será «vaincue comme les autres, reduite comme les autres»³⁰, y en la que Don Juan ha hallado por primera vez «autre chose qu'un corps».

Al igual que en la obra de Bertin, en *Le burlador* la figura de Isabelle posee igualmente una gran profundidad psicológica. Si bien Lilar retoma el comienzo de la obra de Tirso, presentando una Isabelle que confunde a Don Juan con Octavio, alarga el episodio, concediendo mayor presencia al personaje. Esta variante permite a la autora mostrar, desde el inicio, la personalidad de Isabelle. En la primera escena, creyendo dirigirse a Octavio, exclama:

«Octavio, c'est de cette nuit seulement que je t'aime. Sais-tu quand cela a commencé? Quand tu t'es glissé dans ma chambre, je ne t'aimais pas encore. C'est lorsque tu as posé la main sur mes cheveux. Je la sentais peser doucement sur ma tête. Je me suis trouvée comme un oiseau pris au piège qui se débattrait inutilement».

(Acto 1, pág. 41)

Se observa en ella una sensualidad y un erotismo que no aparecía en Tirso y que en Bertin no se manifiesta de una manera tan clara. Según Frickx y Trousson, «à travers les propos d'Isabelle, on peut lire une célébration par la femme du corps masculin, du plaisir de le regarder, de le toucher et de l'extase amoureuse»³¹.

Como en *Don Juan*, Isabelle tendrá un papel protagonista durante todo el drama. Se revelará como la única persona capaz de asumir y aceptar la naturaleza de Don Juan, individuo sometido a su propio destino, el del seductor inconstante. Asimismo, nos hace penetrar en la esencia misma del burlador, descubriendo ella misma y al lector/espectador un personaje dividido entre «l'être voué à sa propre légende d'abuseur, de cruel séducteur,

³⁰ Acto III, escena 6, pág. 88.

³¹ R. Frickx y R. Trousson, *op. cit.*, pág. 54.

d'homme qui 'vit au marge des lois divines et humaines', et celui qui découvre, avec une femme, l'élan amoureux»³².

No estamos ante la Isabelle humillada y sufridora de Bertin, ni ante la figura pasiva y sin carácter de la obra española, sino ante la mujer que consigue convertirse en algo singular y único para Don Juan. A pesar de no poder evitar ser infiel, el burlador siempre volverá a ella, porque sólo a ella dará plenitud lo que a las demás mujeres desestabiliza, «une mobilité, une insaisissabilité qui font souffrir, mais aussi qui sèment la vie»³³. La seguridad y tranquilidad al lado de Octavio no pueden nada ante Don Juan.

Le Burlador es lo que A. Spinette ha llamado «l'histoire d'un couple», en la que Isabelle aceptará no sólo a la persona de Don Juan, sino también a su mito, aunque se esforzará para hacerle huir de él. El propio Don Juan cree haberlo conseguido a su lado:

Don Juan: «Le paradis qu'il a longtemps convoité derrière les barreaux de sa cage, il le saisit, il le touche. Vous avez levé la malediction qui pesait sur lui»

(Acto II, pág. 77)

No lo logrará. Su «maldición» le hará encontrar a Ana de Ulloa. A partir de ese momento, los acontecimientos se suceden casi inevitablemente, repitiendo los de la obra de Tirso: el Comendador descubre a los dos amantes, Don Juan lo mata y huye. Finalmente es apresado y condenado a ser recluido en Lebrija. Antes de su traslado dice a Isabelle.

«Depuis que je vous connais, Isabelle, je me suis trouvé comme réfléchi en vous. Je me suis regardé dans votre eau limpide, vous m'avez appris qui est don Juan».

(Acto III, pág. 175-6)

Como hemos podido observar, Isabelle no es tan sólo una conquista más para Don Juan. Es ella la que elige libremente no apartarse de él. Conseguirá además que el héroe desee escapar de su propio mito, pero la inconstancia lo condenará, al igual que en *El burlador de Sevilla*.

Este es el segundo rasgo que conforma la estructura del mito de Don Juan. Según Carmen Becerra, la inconstancia hace referencia a «la experiencia particular del tiempo» que tiene el héroe, un tiempo que «no es solamente como la huida de un ser que se desliza y se escapa de entre las manos, sino también la división de la masa temporal en fragmentos innombra-

³² *Ibidem*, pág. 54.

³³ *Ibidem*, pág. 54.

bles que constituyen los instantes. Tal es el tiempo de Don Juan: el *instante* frente a la *eternidad*. El cambio frente a lo inmutable»³⁴.

Veremos primeramente como se muestra en la obra de Tirso esta preferencia del héroe por el instante, centrándonos en lo que implica para el personaje de Don Juan, para posteriormente analizar su tratamiento en las creaciones de Bertin y Lilar.

En *El burlador de Sevilla* se prefigura ya lo que definitivamente formará parte de la esencia del mito, su gusto por la diversidad y su «pasión por la movilidad». Esto le hace vivir en un presente continuo y despreciar tanto lo pasado como lo futuro. En la obra de Tirso es el personaje el que elige esta actitud vital, que se observa principalmente en tres aspectos: en su relación con las mujeres, en sus continuos viajes de un lugar a otro y en su desprecio por lo divino. Como señala P. Brunel, «Don Juan is the 'flying' seducer, who at the beginning of *El Burlador de Sevilla* jumps from the balcony of the palace of the Viceroy of Naples and disappears effortlessly as Chérubin»³⁵. La movilidad de Don Juan se asocia a la huida. Siempre huye tras seducir a una mujer. Huye del palacio del virrey de Nápoles tras haber burlado a Isabela; huye de las playas de Tarragona una vez que ha seducido a Tisbea, huye de la casa del Comendador tras haber intentado seducir a Ana, se escapa de Dos Hermanas tras conseguir a Aminta... No obstante, sus continuas fugas no deben ser consideradas como un acto de cobardía (no olvidemos que Don Juan destaca por su valentía y heroísmo). No permanece al lado de la mujer que ha conquistado porque eso supondría el matrimonio, la unión para siempre con una única mujer, y «he is utterly incapable of being satisfied with one objet of desire because he is continually attracted to another, and he has such a strong aversion to marriage that he is constantly parodying it»³⁶.

No podemos olvidar que esta «movilidad» en la conquista de la mujer implica la burla y el engaño, lo que supone en la obra de Tirso un desafío a las normas sociales imperantes y, por extensión, a las leyes divinas. Cuando Don Juan comunica a Catalinón su deseo de seducir a Tisbea, éste le responde:

«Los que fingís y engañáis
las mujeres des a suerte
lo pagaréis con la muerte»

(Jornada 1, vv. 901-904)

³⁴ Véase C. Becerra, *op. cit.*, pág. 32.

³⁵ Cf. P. Brunel ed., *op. cit.*, pág. 336.

³⁶ Véase P. Brunel, *op. cit.*, pág. 337.

A lo que Don Juan replica con una de las frases de más trascendencia en la obra: «¡Qué largo me lo fiáis!». Aquí se concentra, además de su desprecio por lo divino, toda su despreocupación por lo que ocurrirá en un futuro en el que, como bien le advierte Tisbea, «hay Dios y hay muerte».

Su inconstancia lo llevará, en efecto, a la muerte, entendida en *El burlador de Sevilla* como castigo de Dios, simbolizado en la Estatua de piedra. La Estatua representa tanto el futuro que esperaba a Don Juan como el pasado, el orden establecido que el burlador no ha respetado. A su vez, es la imagen de lo eterno, de la inmutable justicia divina, frente al instante, la huida y el cambio continuo que personifica Don Juan. «La inmutabilidad y la fijeza de la piedra frente a la putrefacción»³⁷.

En *Don Juan y Le burlador* la inconstancia de Don Juan presenta una diferencia sustancial con respecto a la del personaje de Tirso que tiene su razón de ser en la propia evolución del mito. En las obras de Bertin y Lilar el personaje ya es mito. Como hemos indicado previamente, tiene una identidad creada, una fama. Es el seductor inconstante. Por tanto, la experiencia particular del tiempo que lo caracteriza no es algo que haya elegido como actitud ante la vida, sino que es la única actitud que «sabe» tener. Esta idea será fundamental para entender la relación que plantean ambas obras entre Don Juan y el mundo femenino, así como el sentido del castigo final.

En *Don Juan*, el personaje se comporta inicialmente de forma similar a la de Tirso, seduciendo, conquistando y engañando. Ha conquistado y después abandonado a Laura, a la que ha sustituido Isabelle. El momento crítico para el burlador se produce tras su encuentro con Ana, que pasará a ocupar el lugar de Isabelle. Ana no responde a la tipología del resto de mujeres seducidas. Representa el papel de redentora del pecador, de mujer que no sucumbe inicialmente ante el seductor y que además consigue enamorarle. Don Juan se ve entonces apresado en su propia estructura mítica, en la imposibilidad de escapar del eterno círculo donde el seducir y hacer sufrir se repiten incesantemente. La inconstancia será por tanto para él un lastre. Como señala P. Aron, «en n'y pouvant échapper, le héros porte ce sort à jamais, comme une croix»³⁸.

La inconstancia lo lleva al castigo final del que tampoco podrá salvarse. Al igual que en la obra de Lilar, los acontecimientos se sucederán casi de forma mecánica: el Comendador descubre a los dos amantes y Don Juan lo mata. Huirá para no ser descubierto. La obra finaliza en este punto, pero el

³⁷ Cf. C. Becerra, *op. cit.*, pág. 33.

³⁸ Cf. P. Aron, «Lecture de *Don Juan* de Charles Bertin», in Ch. Bertin, *Don Juan*, Bruxelles, Éd. Labor, 1988, pág. 109.

castigo existe, y será el que él mismo expresa en sus últimas palabras a Ana: «Je suis né pour détruire. Adieu Anne»³⁹.

En *Le Burlador* la inconstancia de Don Juan se asemeja a la del personaje de Bertin. El burlador que seduce a Isabelle en la primera escena es el de Tirso, un seductor disfrazado que se hace pasar por el prometido de la duquesa. Pero, como ya sabemos, Isabelle conseguirá adentrarse en su propia esencia, la comprenderá e incluso la aceptará. Y junto ella Don Juan creará encontrar por fin el sosiego, a la persona que ha hecho desaparecer la maldición que pesaba sobre él:

«Si jamais j'ai pu le concevoir pour une femme, c'est pour vous, Isabelle. Pour la première fois je crois que je pourrais être fidèle. Il me semble qu'il me suffirait d'un tout petit effort».

(Acto II, pág. 108)

Sin embargo, le será imposible cumplir sus deseos porque, al igual que el personaje de Bertin, es esclavo de su mito. Tampoco ha podido elegir su naturaleza. Su propio destino, en la persona del rey, le impondrá el encuentro con Ana, su futura esposa. Fiel a su esencia la seducirá, y fiel al mito será descubierto por el Comendador al que asesinará. El castigo final supondrá la imposibilidad de escapar a un destino prefijado. Por ello Don Juan no huirá, sabe que no tiene sentido. Antes de ser apresado dice a Isabelle, que intenta comprender su resignación:

«Que voulez-vous que je fasse? Ce n'est pas la première fois que Dieu met sa machine en branle contre moi. Jusqu'à présent je m'en suis tiré, au dernier moment par une cabriole»⁴⁰.

La cercanía con *El burlador de Sevilla* puede parecer mayor que en el caso de *Le Burlador* puesto que el castigo final adquiere una dimensión sagrada que no encontrábamos en el texto de Lilar. También es Dios el que aplica la justicia divina a Don Juan, pero se castiga al mito, no al personaje.

Una vez analizadas las dos características esenciales que componen la estructura mítica de la figura de Don Juan, nos adentraremos en otro de los aspectos fundamentales en este estudio comparativo del mito donjuanesco, el tratamiento de la muerte. Veremos como funcionan esta constante del mito en *El burlador de Sevilla* y su evolución en *Don Juan* y *Le Burlador*.

La muerte conforma, junto al grupo femenino y al héroe, las constantes del mito. Estas tres «invariantes» estarían presentes en todas las versiones. Al-

³⁹ Acto III, escena 4, pág. 104.

⁴⁰ Acto III, pág. 148.

gunos de los elementos que integran las dos primeras constantes se han tratado ya en este trabajo con cierto detalle, mientras que el acercamiento al tema de la muerte ha sido muy general. No obstante, su importancia dentro de la estructura del mito es crucial. Supone el punto de confluencia de los rasgos que componen el mito donjuanesco. La seducción y la inconstancia conducirán a Don Juan a la muerte. Al mismo tiempo, es la meta hacia la que se dirige el héroe, ya sea inconscientemente (en Tirso), ya sea obligado por su destino (en Bertin y Lilar). De todos modos, es preciso decir que no en todas las versiones la muerte de Don Juan se produce de manera fulminante al final de la obra, como ocurre en *El burlador de Sevilla*. Es el caso de las creaciones de Bertin y Lilar, donde ésta se intuye a pesar de no tener lugar en escena.

Existe un aspecto fundamental por el que los dramas de los dos autores belgas se alejan del de Tirso: la ausencia de la Estatua del Comendador. Ni en Bertin ni en Lilar existe el Convidado de piedra. Esta diferencia tan sustancial respecto a Tirso confiere a ambas versiones una nueva dimensión, que no encontramos en la obra original.

En *El burlador de Sevilla* la Estatua simboliza, como ya sabemos, además de la venganza del Comendador (representante del orden social y de la Ley), la justicia divina y el triunfo de lo inmutable frente a lo instantáneo. Pero también representa la restauración del orden establecido, desafiado y despreciado por un Don Juan ateo y blasfemo mediante la burla, el engaño y la indiferencia ante lo divino («¡Qué largo me lo fiáis!»). Don Juan sufre el castigo final de Dios, que no puede perdonar al pecador que constantemente rechaza la gracia divina y que sólo la pide movido por la angustia y no por el arrepentimiento. Esta es la ideología fundamentada en la creencia en la predestinación, que Tirso pretende plasmar en su obra.

En Bertin y Lilar existirá la muerte del Comendador al igual que en Tirso. Ambos autores son fieles a la obra del autor español en el desarrollo de los acontecimientos que desembocan en el asesinato de D. Gonzalo de Ulloa. También en sus obras el Comendador representará el orden social. Al asesinarlo, Don Juan viola ese orden intocable. Sin embargo, el protagonismo que le otorgaba Tirso está muy lejos del Comendador casi mudo de *Don Juan* o del ausente de escena de *Le Burlador*. Tanto Bertin como Lilar relegan a un segundo plano a esta figura que, no obstante fiel al mito, será finalmente la ejecutora del castigo final.

Don Juan y *Le Burlador* son lo que P. Aron ha denominado «tragedias privadas», debido a su profundización en la tipología de las relaciones entre personajes y su desvinculación del componente social, tan recurrente en la obra de Tirso. En las creaciones belgas se muestra la desgracia de Juan, su

incapacidad para liberarse de su propia esencia. Al mismo tiempo, las figuras de Ana e Isabelle poseen mucha más fuerza que la del Comendador. El personaje de Don Gonzalo convertido en Estatua de piedra pierde todo su sentido. Don Juan conoce ya su destino y se resigna finalmente a él, al darse cuenta de que no puede eludirlo. Por tanto resulta superflua la presencia de la estatua y del desafío del convite. No obstante en *Le Burlador* puede pensarse en una futura venganza del Comendador cuando Don Juan, tras saber que va a ser recluido en Lebrija, comenta:

«Chose curieuse, Lebrija, c'est l'endroit où se trouve le Commandeur. Ah! Le roi ne manque pas d'esprit. Dieu sait ce que l'imagination des hommes brodera la-dessus. Ils sont capables d'insinuer que le Commandeur est sorti de sa tombe pour me provoquer au combat. Cela importe peu».

(Acto III, pág. 166)

El comentario de Don Juan pone en evidencia el perfecto conocimiento de su destino. Su castigo será el no poder escapar de él, al ser esclavo de su propio mito.

Como se ha podido observar a lo largo de este trabajo, el mito de Don Juan goza de una presencia importante en la literatura belga. Es evidente que ésta no se limita a las creaciones de Charles Bertin y Suzanne Lilar. Muchos otros autores del siglo XX⁴¹ retoman esta figura mítica en sus obras. De hecho, en palabras de P. Aron, «depuis 1918, le mythe ne semble pas avoir connu moins de succès chez nous qu'en France»⁴².

Teniendo en cuenta la imposibilidad de abarcar todas las obras, se han escogido dos de entre las más representativas, tomando como referencia su cercanía a la tradición inaugurada por *El burlador de Sevilla*. A través del estudio de aspectos constitutivos del mito como la seducción, la inconstancia y la muerte, se ha tratado de probar que las modificaciones que aportan las diferentes versiones, lejos de desvirtuar el mito original, lo enriquecen, contribuyendo a su desarrollo y a su pervivencia y adecuándolo a los cambios ideológicos, sociales y de discursar histórico que afectan indefectiblemente a toda la literatura.

⁴¹ Algunos de ellos son J. Welle y Xavier Falanswa, que publican *Feu Don Juan* en 1947; Gérard Prévot, cuya obra *La Mise à Mort* se edita en 1964, y Beatriz Beck, que en 1983 publica la novela *Don Juan des forêts*.

⁴² Cf. P. Aron, «Lecture de *Don Juan*», Bruxelles, Éd. Labor, 1988, pág. 122.