



UN RETRATO EN DON JUAN: INDIVIDUALIZACIÓN DEL MITO Y REDENCIÓN DEL PECADO

*A Portrait in Don Juan: Individualization
of The Myth and Redemption from Sin*

Frank OTERO LUQUE
Augusta University, Georgia (EE.UU)
foteroluque@augusta.edu

Resumen

Son muchos los tipos de representación artística —teatro, música, ópera, ballet, literatura, cine, televisión, pintura, escultura, etc.— de la leyenda de Don Juan, el arquetipo universal del seductor que, mediante engaños, conquista a una mujer y, una vez que ella sucumbe a sus encantos, se jacta de su triunfo, las desprecia y reenfoca su interés en otras damas. En este trabajo, comparo a tres de los don Juanes más famosos: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. La primera y la tercera son piezas teatrales, en tanto que la segunda es una ópera. El mito de Don Juan es, esencialmente, el mismo en estas tres obras, aunque varían el mensaje y la moraleja según el movimiento cultural al que pertenecen: Barroco, Ilustración y Romanticismo, respectivamente.

Palabras clave: Burlador de Sevilla, Don Giovanni, Don Juan, Tirso de Molina, Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, José Zorrilla, pecado, redención, sociópata.

Abstract

There are many types of artistic representations (theatre, music, opera, ballet, literature, cinema, television, painting, sculpture, etc.) of the legend of Don Juan, i.e. the universal archetype of the seducer who, through deception, conquers a

woman and, once she succumbs to his charms, he boasts of his triumph, despises her, and shifts his interest towards another lady. In this work, I compare three of the most famous versions don Juan: *The Trickster of Seville and the Stone Guest* (1630) by Tirso de Molina, *Don Giovanni* (1787) by Wolfgang Amadeus Mozart and Lorenzo Da Ponte, and *Don Juan Tenorio* (1844) by José Zorrilla. The first and third are theatrical pieces, while the second is an opera. The myth of Don Juan is essentially the same in all three, but the message and the moral vary according to the cultural movement the works belong to, namely the Baroque, the Enlightenment and the Romanticism, respectively.

Key words: *The Trickster of Seville and the Stone Guest*, Don Giovanni, Don Juan, Tirso de Molina, Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, José Zorrilla, sin, redemption, sociopath.

Los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser don juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron.

José Ortega y Gasset (1925)

El mito es el sueño colectivo y el sueño el mito privado.

Joseph Campbell (1988)

Las obras clásicas no pueden ser nunca reescritas, sino releídas, descubriendo el sentido del texto que el tiempo ha ido desvirtuando.

Juan Mayorga (2015)

Son muchos los tipos de representación artística — teatro, música, ópera, ballet, literatura, cine, televisión, pintura, escultura, etc. — de la leyenda de don Juan, el arquetipo universal del seductor que, mediante engaños, conquista a una mujer — usualmente virginal — y, una vez que ella sucumbe a sus encantos, él se jacta de su triunfo, la desprecia y reenfoca su interés en otra dama: «Sevilla a voces me llama/ el Burlador, y el mayor/ gusto que en mí puede haber/ es burlar a una mujer/ y dejarla sin honor» (*El burlador de Sevilla*).

Don Juan es un libertino sin escrúpulos, obsesionado en conquistar mujeres para obtener una satisfacción efímera. «El fin perseguido no es el enamoramiento, a veces ni siquiera el acceso sexual: es la deshonra, la fama de la mujer, maltrecha por un hecho público [...] Don Juan se caracteriza por no volver sobre sus conquistas. El encuentro es siempre singular, la primera vez es la última...» (Matamoro). Blas Matamoro lo llama el ‘Maquiavelo del amor’. Las víctimas de don Juan pueden ser de cualquier edad

o condición social, mas él debe arrebatárselas a un novio, a un padre, e inclusive al propio Dios, tal como ocurre en el caso de doña Inés. Para lograr su objetivo, don Juan está dispuesto a matar a quien se le interponga en su camino.

Dado que don Juan encarna el irrespeto total a las normas y a los valores convencionales de la sociedad, sin otro impedimento que la noción de su propia muerte, y ni siquiera eso, es un sociópata: *[P]or donde quiera que fui/ la razón atropellé,/ la virtud escarnecí,/ a la justicia burlé/ y a las mujeres vendí* (*Don Juan Tenorio*, Escena XII). Don Juan «[n]o seduce, sino que [se] burla [...] formula una promesa verbal (normalmente, de matrimonio) en nombre del personaje del cual se ha travestido» (Matamoros). Los sociópatas no saben o no pueden adaptarse a las normas y actúan por impulso, aunque sepan que están haciendo un mal [...] [S]us impulsos y la necesidad de satisfacer sus deseos hacen que no le importen los métodos que tenga que emplear para lograrlo» (Cabeza, 2010). El fin justifica los medios.

En este trabajo comparo a tres de los don Juanes más famosos: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.¹ La primera y la tercera son piezas teatrales, en tanto que la segunda es una ópera. El mito-leyenda de don Juan es, esencialmente, el mismo en estas tres obras, aunque varían el mensaje y la moraleja según el movimiento cultural al que pertenecen: Barroco, Ilustración, o Romanticismo, respectivamente. El relato de las hazañas extraordinarias del don Juan seductor constituye una leyenda. Entretanto, el personaje de don Juan como símbolo de valores culturales profundamente enraizados —de los cuales la sociedad puede o no ser consciente— raya en el mito. El hecho de que el protagonista sea real o ficticio es irrelevante. Si bien suele

1 Tirso de Molina es el *nom de plume* del fraile Gabriel Téllez. «No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del *Burlador de Sevilla*, ó si yo mismo [...] dí en esta idea [...]; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que *El Burlador de Sevilla*, de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* ó *El convidado de piedra*, me obligué yo a escribir en veinte días un Don Juan de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí con aquel magnífico argumento, sin conocer *Le festin de Pierre*, de Molière, ni el precioso libreto del abate Da Ponte, ni nada, en fin, de lo que en Alemania, Francia é Italia se había escrito sobre la inmensa idea del libertinaje sacrílego, personificado en un hombre: Don Juan» (Zorrilla, “XVIII. Cuatro palabras” 163).

tildarse de don Juan al veneciano Giacomo Casanova (1725-1798), que según sus *Memorias de Casanova* [*Mémoires de Casanova*] (1822), contaba en su haber 132 conquistas amorosas, Francisco Alonso-Fernández —siguiendo a Gregorio Marañón— observa que Casanova «se gratifica con la orgía de una feliz noche, dato ausente en la conducta del Tenorio». La diferencia es palmaria: para don Juan, la mujer es una ‘mujer-objeto’ y para Casanova es una ‘mujer-hembra’ (Alonso-Fernández, 2018: 75). Los personajes principales en las obras que nos ocupan son los siguientes:

PERSONAJES PRINCIPALES		
<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i> (1630) de Tirso de Molina	<i>Don Giovanni</i> (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte	<i>Don Juan Tenorio</i> (1844) de José Zorrilla
Don Juan	Don Giovanni	Don Juan Tenorio
Doña Ana (hija del comendador de Calatrava)	Donna Ana (hija Don Pedro (Il Commendatore y prometida de Don Ottavio)	Doña Inés de Ulloa (hija del comendador y prometida de don Juan)
Don Gonzalo de Ulloa (comendador de Calatrava)	Don Pedro (Il Commendatore)	Don Gonzalo de Ulloa (comendador de Calatrava)
Marqués de la Mota (enamorado de doña Ana, amigo de don Juan)		Don Luis Mejía (rival de Don Juan) Doña Ana de Pantoja (prometida de don Luis)
Duque Octavio (enamorado de la duquesa Isabela) Duquesa Isabela (burlada)	Don Ottavio (noble, prometido de Donna Ana) Donna Elvira (burlada)	
Cantalinón (criado de don Juan)	Leporello (criado de don Giovanni)	Marcos Ciutti (criado de don Juan)
Don Diego Tenorio (padre de don Juan) Don Pedro Tenorio (tío de don Juan)		Don Diego Tenorio (padre de don Juan)
Tisbea (pescadora burlada) Arminta (plebeya burlada) Batricio (plebeyo, novio de Arminta)	Masetto (campesino)	Buttarelli (dueño de la hostería) Gastón (criado de don Luis) ⁹ Brígida (criada de doña Inés)
Rey de Nápoles Alfonso XI de España	Zerlina (prometida de Masetto)	Pascual (criado de los Pantoja) Lucía (criada de los Pantoja)

En lo referente al mensaje, la gran diferencia entre las referidas tres versiones de Don Juan radica en la posibilidad de redención del protagonista. En *El burlador de Sevilla* de nada le sirve a don Juan clamar: «Deja que llame [a] quien me confiese y absuelva», porque el autor no le da esa oportunidad: «No hay lugar, ya acuerdas tarde», le responde don Gonzalo de Ulloa, y el pecador cae muerto. Para Tirso de Molina, la justicia y el castigo divino son implacables ante los pecados de don Juan; esa sería la moraleja. Por otro lado, en el libreto de Da Ponte, don Giovanni se rehúsa a las exhortaciones de remordimiento por parte de don Pedro, Il Commendatore:

Il Commendatore:	El Comendador:
Pentiti, cangia vita:	Arrepiéntete, cambia tu vida:
è l'ultimo momento!	¡Es el último momento!
Don Giovanni (vuol sciogliersi,	Don Giovanni (quiere disolverse, pero no
ma invano):	lo consigue):
No, no, ch'io non mi pento,	No, no, no me arrepiento,
vanne lontan da me!	¡No te me acerques!
Il Commendatore:	El Comendador:
Pentiti, scellerato!	¡Arrepiéntete, impío!
[...]	[...]
Pentiti!	¡Arrepiéntete!
Don Giovanni:	Don Giovanni:
No!	¡No!
Il Commendatore e Leporello:	El Comendador y Leporello:
Sì!	¡Sí!
Don Giovanni:	Don Giovanni:
No!	¡No!

La reiterada negativa de don Juan al final del Acto Segundo le añade gran fuerza dramática a la obra. Imaginemos por un momento al Commendatore —interpretado por un bajo, de muy grave tesitura—, cantando tres veces consecutivas “¡Arrepiéntete!”, y a don Juan —interpretado por un barítono— respondiendo con portentosa voz: “¡No!”; luego “¡No!”; y, por último, “¡No!” En este punto «it is almost impossible not to identify with Don Giovanni and adopt him as some sort of existential rebel: a rebel whom Camus was to describe as ‘A man who says no: but whose refusal does not imply renunciation,’ and who prefers ‘the risk of death to a denial of the rights that he defends’» (TTucker23, 2009). Además del mensaje de libertad, la moraleja es que las culpas se pagan: «[e]ste es el fin de quienes hacen el mal» (*Questo è il fin di chi fa mal!*)

El cambio de final en comparación con el *Burlador de Sevilla* probablemente obedece a un espíritu subversivo. Recordemos que la ópera fue estrenada en Praga en 1787, apenas dos años antes de que estallara la Revolución Francesa, y que el ambiente de tensión entre las clases sociales había llegado prácticamente a su clímax. Bajo el disfraz de *dramma giocoso* (ópera bufa, en oposición a la seria), como calificó el propio Mozart a esta ópera, el telón se levanta con Leporello; es decir, no con el protagonista ni con un personaje que represente a la nobleza, como era lo convencional, sino con el sirviente de Don Giovanni, quien además se queja amargamente de su condición social y económica:

Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir.
Piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...
Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.

Día y noche trabajando
para quien nada sabe,
Soportar lluvia y viento,
comer mal y mal dormir...
Quiero ser un caballero,
y no quiero servir más.

Sin lugar a duda, hay una intención deliberada de protesta social por parte de Da Ponte y de Mozart. No es gratuito que, hacia el final del Segundo Acto, Donna Anna, Donna Elvira, Don Giovanni, Don Ottavio y Leporello exclamen en coro: «Viva la libertà!».

En el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, el protagonista se arrepiente de sus fechorías antes de morir y, gracias a la intercesión de Doña Inés, su prometida, y a la misericordia divina, logra salvarse del infierno y va al purgatorio (Zorrilla, Parte Segunda, Acto Tercero, Escenas II y III). En otras palabras, es redimido por su contrición y por el amor de una mujer, por un ‘ángel de amor’, una imagen propia del Romanticismo:

Tarde la luz de la fe
penetra en mi corazón,
pues crímenes sin razón
a su luz tan sólo ve.
[...]

Suéltala [la mano de la esta-
tua que lo apresa], que si es
verdad
que un punto de contrición
da a un alma la salvación
de toda una eternidad,
yo, santo Dios, creo en ti;
si es mi maldad inaudita,
tú piedad es infinita...

¡Señor, ten piedad de mí!
[...] que pues me abre el pur-
gatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia,
el Dios de Don Juan Tenorio.

Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Patterson (2008) advierten que, mientras la Primera Parte de *Don Juan Tenorio* se desarrolla en la noche de

carnaval, precediendo a la Cuaresma, la Segunda Parte transcurriría en la Noche de San Juan, «no expresamente señalada pero eminentemente deducible, de signo opuesto, lustrativo [sic] y espiritual»; es decir, en la noche que «culmina la tradicional concesión a nuestra vitalidad animal y la que [...] destaca nuestra búsqueda de purificada espiritualidad» (Rodríguez y Cornejo, 2008: 47).² Quizás por esta dicotomía tan propia de las contradicciones del ser humano, el *Don Juan* de Zorrilla ha sido el más exitoso —entiéndase taquillero— de todos los tiempos y probablemente también a su fórmula esperanzadora de redención, en línea con la función catártica del teatro clásico: «El público puede fácilmente identificar en él [don Juan], a través de la fijación carnalesca, su propia insofocable [sic] vitalidad.» (Rodríguez y Cornejo, 2008: 48).

A la vez, según James Mandrell (1991), el don Juan zorrillesco es «an attempt to return to and to rewrite the past as a mode of creating the fiction of a more positive present» (Mandrell, 1991: 40). Para José Alberich, «la popularidad del Tenorio tiene poco que ver con sus valores estrictamente literarios [...] [y su representación] puede a veces parecer un acto patriótico —o, tal vez, patriotero— porque su protagonista encarna, mucho mejor que los ‘Tenorios’ foráneos, e incluso el de Tirso, una concepción española del amor» (Alberich, 1982: 14-16). Y en opinión de Donald L. Shaw, «la significación y gran parte del éxito popular de esta obra se debe al modo con que Zorrilla reconcilia el ideal de amor romántico con los valores tradicionales en que creía y con los que alentaba su público» (Shaw, 1978: 69). Aunque inicialmente la pieza no tuvo la acogida esperada, en la actualidad tanto en España como en otros países hispanohablantes es tradicional representar *Don Juan Tenorio* —la obra teatral española de mayor resonancia mundial (Manrique Martínez, 2017: 5)— con motivo del Día de Todos los Santos y del Día de Muertos, en el mes de noviembre.³ El propio Zorrilla profetizó la permanencia y vigencia de esta pieza teatral en el tiempo: «Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo

2 El ambiente de carnaval —incluyendo «la anonimidad descarada del enmascaramiento y efecto perturbador del disfraz engañoso (Bakhtin, 1984: 39-41), el provocativo contexto de apuestas y juego (Bakhtin, 1984: 236-38); y el desvergonzado diabolismo que respira, de sí, el relajado ethos de la festividad — sirve para darle relieve excepcional a la vitalidad sexual del don Juan zorrillesco». (Rodríguez y Cornejo-Patterson, 2008: 48).

3 «Es sabido que el estreno del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en el madrileño teatro de la Cruz el 28 de marzo de 1844 no fue un éxito y que tardó en convertirse en la obra de repertorio obligado para su reposición cada mes de noviembre.» (Ojeda Escudero, 2017: 12).

tiempo sobre la escena, un génio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios» (“XVIII. Cuatro palabras” 168).

En resumen, en *El burlador de Sevilla* Tirso de Molina no le concede a Don Juan la posibilidad de confesar sus pecados y, de esta manera, obtener la gracia divina. Al desoír Dios el clamor de don Juan, la moraleja es que, para ganarse la entrada al cielo, no sirve el arrepentimiento falso ni tardío. Es claro que don Juan estaba equivocado cuando creía que tenía el tiempo a su favor —creencia sintetizada en la expresión ‘tan largo me lo fiais’, una suerte de leitmotiv de la pieza teatral—, porque en la obra se comprueba que «no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague.» Durante el barroco, en España se conjugan los valores de «amor, muerte y religión, que son el germen mismo de la historia de don Juan» (Álvarez Ramos, 2017: 365). Francisco Nieva sostiene acertadamente que «cada donjuán es hijo de su tiempo» (cit. en Alcolea, 1999: 113).

En oposición al desenlace previsto por Tirso, Da Ponte sí le ofrece a Don Giovanni la oportunidad de arrepentirse, pero éste la rehúsa y muere en su ley, prefiriendo quemarse en la llamas del infierno antes que dar su brazo a torcer. «Don Giovanni sees himself as exempt from the laws of state, society, culture and religion. In this sense he is the Enlightenment hero, an extreme example of the idea of liberty that marks the age.» (TTucker23, 2009). Finalmente, Zorrilla decide redimir a don Juan Tenorio mediante el arrepentimiento sincero y el amor de una cristiana.⁴ Se trata, pues, de la misma leyenda con fines distintos. Además de entretener, las opciones de redención que los autores les confieren a sus respectivos protagonistas —don Juan, Don Giovanni y don Juan Tenorio— tienen el propósito de moralizar de acuerdo con los preceptos religiosos de la época, elevar una protesta social e infundir nuevas y románticas esperanzas, respectivamente.

4 Zorrilla resalta el cristianismo de doña Inés, pero se avergüenza de su Don Juan: «[L]os demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Vénus y de Baco y hermanas de Príapo; mi doña Inés es la hija de Eva ántes de salir del Paraíso; las paganas van desnudas, coronadas de flores y ébrias de lujuria, y mi doña Inés, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de caballería. Quien no tiene carácter, quien tiene defectos enormes, quien mancha mi obra es D. Juan; quien la sostiene, quien la aquilata, la ilumina y le da relieve es doña Inés; y yo tengo orgullo en ser el creador de doña Inés y pena por no haber sabido crear á D. Juan» (XVIII. Cuatro palabras” 162).

Siguiendo a Luis Gutiérrez Villasante, Eva Álvarez Ramos distingue entre el don Juan humano —«prototipo de un comportamiento, de una actitud»— y el don Juan ‘mítico’ de la creación literaria (Álvarez, 2017: 365). Mientras que el primo es universal, el segundo es eminentemente español: «Si existe un mito por antonomasia que ha reflejado y refleja la idiosincrasia del hombre español, este es, sin duda, el de don Juan». España es «una tierra donde abren sus alas descocadas la vehemencia mística y la reclusión asceta, rebosantes ambas de una sexualidad aprisionada» y, en consecuencia, «[n]o pudo encontrar don Juan mejor campo de cultivo que el español para desarrollar y asentar las bases de este mito universal». (Álvarez, 2017: 333, 366). Por el contrario, Gregorio Marañón señala que la figura de don Juan está reñida con los valores de hogar castellano, monógamo, austero representados en los dramas de Lope de Vega y Calderón de la Barca; por lo tanto, considera que este personaje no forma parte del *Volksgeist* español (Vandebosch *et al.*, 2009: 176). La dramaturga Blanca Portillo comenta al respecto en el diario *El País*: «[N]unca he podido entender cómo un personaje así se ha convertido en un icono abanderado de la libertad y de la representación de la seducción de las mujeres, como un valor en sí mismo [...] No puede ser que Don Juan Tenorio sea todavía modelo de comportamiento en nuestro país y en el mundo entero» (García, 2015).

Cabe mencionar que, antes de tomar los hábitos en 1614, Lope de Vega —a diferencia de sus monógamos personajes— tuvo casi una docena de mujeres, entre formales y clandestinas (entre las últimas había casadas con otros hombres) y simultáneas: María de Aragón (“Marfisa”), Elena Osorio (“Dorotea”, “Filis” y “Zaida, en sus escritos), Antonia Trillo de Armenta, Isabel de Urbina, Juana de Guardo, Micaela de Luján (“Lucinda” y “Camila”), Luisa Salcedo, Marta de Nevares (“Marcia Leonarda” y “Amarilis”), etcétera. Con ellas engendró un total de quince hijos.

Asimismo, José Zorrilla habría plasmado la leyenda de don Juan en su propia vida. Cuando menos, las siguientes mujeres pasaron por su vida: su prima Gumerinda (“Gumis”), Florentina O’Reilly, Emilia Serrano (“Leila”, “Beida”; la relación empezó cuando ella tenía 14 años de edad), Juana Pacheco Martín (él de 20 y ella de 50), y Paz. Días antes de la muerte de Zorrilla, la revista *Blanco y negro* le solicitó completar un cuestionario para la sección *Declaraciones íntimas*. Estas son las respuestas del dramaturgo a las siguientes preguntas:

Revista *Blanco y negro*, «Comentarios íntimos de José Zorrilla», febrero de 1893, p. 3

Pregunta	Respuesta	Comentario
Cualidad que prefiero en la mujer	La de que no sea mía y no pueda serlo jamás	Parecido a su personaje don Juan, respeta a las mujeres mientras no sucumban a sus encantos. En <i>Don Juan Tenorio</i> , «[l]a mujer es un objeto a conquistar y ha de ofrecer reparos o resistencia» (Matamoro).
Faltas que me inspiran más indulgencia	Las que se llaman caídas en la mujer, porque cometiéndose entre dos, se las achacan a ella sola	Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se ocupa de este mismo tema en su redondilla «Hombres necios» (circa 1680)
Lo que más detesto	Las mujeres literatas, desde Safo hasta...	Emilia Serrano se convertía en la baronesa de Wilson, y en una célebre escritora y periodista hasta...
Mis políticos favoritos	Maquiavelo y Felipe II	<p>Felipe II (1527-1598) tuvo cuatro esposas (María Manuela de Portugal, María I de Inglaterra, Isabel de Valois y Ana de Austria) y dos amantes (Isabel Osorio y Eufrasia de Guzmán).</p> <p>Nicolás Maquiavelo (), quien consideraba que «el fin justifica los medios» (<i>El Príncipe</i>), tuvo varias mujeres: Marietta Corsini, Jeanne, La Riccia y Barbera Raffacani Salutati, entre otras. Los temas centrales de sus piezas teatrales <i>Mandragola</i> y <i>Clizia</i> son el engaño, las bajas pasiones y la infidelidad.</p>
Héroes novelescos que más admiro	Gargantúa y Bertoldo	<p>En <i>Gargantúa y Pantragruel</i> (1534) de François Rabelais, el lema de la Abadía de Thelema es «Haz tu voluntad», sin que importen las normas.</p> <p>En <i>Las sutilísimas astucias de Bertoldo</i> [<i>Le sottilissime astutie di Bertoldo</i>] (1606) de Giulio Cesare Croce, cuando el rey Albion le pregunta a Bertoldo si quiere que lo haga cortasano, este le responde: «Quien se halla en libertad no debe buscar la esclavitud» («Astucia de Bertoldo» 11). Paradójicamente, cuando el monarca le pregunta «¿Cuál es el peor defecto de un joven», la respuesta es «La desobediencia» (ibíd.). Bertoldo también se vale de mañas para hacerle cambiar al rey el buen concepto que tiene de las mujeres.</p>

Fuente: *ABC Cultural*, 22 de febrero de 2017.

Las respuestas de Zorrilla ilustran elocuentemente su manera de pensar sobre varios temas vinculados al argumento de *Don Juan Tenorio*. Con la posibilidad de redención del personaje, del destino consolador que decide conferirle, ¿estaría el dramaturgo acaso —en su condición de autor de creador de realidades paralelas—, procurándose a sí mismo una esperanza en el más allá, cual subterfugio psicológico para expiar sus propios desenfrenos pasionales? ¿Un exorcismo de sus fantasmas? ¿La reconciliación de *Don Juan* con Dios —el Padre Supremo— simbolizaría la reconciliación de Zorrilla con el suyo? «Zorrilla could not ‘kill’ *Don Juan* without committing suicide» (Pérez Firmat 1986: 40).

Dicho de manera simplificada, Freud y Lacan —combinados— postulan que el desarrollo psicosexual del sujeto, la adquisición del lenguaje y su integración a la sociedad dependen de que el niño acepte el orden simbólico paterno. El niño debe matar simbólicamente a la madre para lograr su individuación (Kristeva, 1991: 30).⁵ Sin embargo, para María Asunción Gómez «la fantasía masculina del matricidio no se materializa necesariamente en el asesinato literal de la madre, sino que se proyecta en otras mujeres y desemboca en distintos actos de violencia de género» (Gómez, 2016: 13). Asimismo, Gómez explica que «la agresividad se puede entender como una defensa masculina, a través de la inversión de la relación con la madre arcaica, todopoderosa, contra la que se lucha. Se ataca por miedo a perder la masculinidad, por temor a ‘afeminarse’ y porque pervive en la mente la fantasía de haber sido devorado por la madre, de haber perdido la integridad del ‘yo’» (Gómez, 2016: 59). Blas Matamoro se pregunta: «¿Por qué el género femenino no lo satisface [a don Juan] y necesita insistir en la escena de la deshonra?» El crítico literario argentino intenta explicarlo: «Una clave la proporciona el propio Tirso [...] al ‘tachar’ la figura de la madre». Aunque ‘la madre ausente’ es casi una constante en la literatura hispana en varias épocas, Matamoro plantea la posibilidad de que don Juan busque a su madre en las mujeres que deshonrada y halla sugestivo que el nombre de la madre de Tirso fuera precisamente Juana (Matamoro).

Sucede que a don Juan no le interesan las mujeres libres ni las prostitutas y «[l]a mujer que lo atrae es siempre la mujer de otro, ante la cual se presenta, a su vez, como un tercero, valiéndose de un disfraz» (Matamo-

5 Lacan denomina *La Ley* —*la Ley del Padre*— a las convenciones que rigen el orden social y que el niño aprehende a través de la función paterna. La función paterna es un significante que sustituye el deseo de la madre. A ese proceso, Lacan lo llama *Nombres del Padre*.

ro). En consecuencia, siguiendo la lógica de Marañón, sería dable interpretar que don Juan busca ‘poseer’ imaginaria e indirectamente a los consortes de las damas que seduce porque tendría una inclinación homosexual disfrazada. Gregorio Marañón opina que don Juan es un símbolo falso de escasa virilidad.⁶ Blas Matamoro observa, asimismo, que «[l]o constante en la vida del Tenorio no son las mujeres, sino un varón, su criado, cómplice y conciencia censora, que le reprocha su mala vida pero no puede separarse de él. De algún modo, es su pareja. Se ha atribuido a esta situación un oblicuo sesgo homosexual».⁷ Más adelante, Matamoro se pregunta: «¿Es su criado el acompañante contrafóbico masculino que acaso asiste como mirón a sus encuentros sexuales, según lo insinúa Tirso?» (Matamoro)

El legendario personaje de don Juan —conocido así y por otros nombres— ha inspirado a muchos autores en distintas épocas y en diversos países, incluyendo la tragicomedia de Molière en Francia —*Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1655) con un don Juan ateo (1665)—, a Lord Byron en Inglaterra —el poema satírico *Don Juan* (1821), cuyo protagonista no es un seductor sino un joven que es seducido con mucha facilidad—, a José de Espronceda en España —el poema narrado *El estudiante de Salamanca* (1840), en el que el personaje de don Félix de Montemar encarna al legendario mujeriego. El magnetismo de don Juan en el imaginario colectivo mundial está tan vigente hoy como lo ha sido en España desde el siglo xvii: «Don Juan me interesa, no ya como ejemplar de una variedad de la fauna amorosa [...] sino por su prestigio de mito; por haber sido manantial de tantas creaciones literarias» (Marañón, 1940). Por ejemplo, James Bond, el protagonista de la novela *Casino Royale* (1953), del escritor británico Ian Fleming, es un don Juan contemporáneo, y el término anglo *playboy*, que también se utiliza en español en calidad de préstamo lingüístico, calza perfectamente con el concepto de donjuanismo. Otro ejemplo más adecuado a nuestras folklóricas latitudes es la salsa titulada «Ese hombre», que interpreta con maestría la cantante puertorriqueña La India, y que describe de pies a cabeza al prototípico don Juan: «Como el viento impetuoso/ Pocas veces cariñoso/

6 Julio González Ruiz observa en “La prueba de los ingenios” (*Doze comedias*, 1614) de Tirso de Molina, que «la relación amorosa entre dos mujeres [Laura y Florela] a lo largo de toda la obra [...] no supone una condena de las prácticas homoeróticas, sino más bien su legitimación» (González, 2004: 153).

7 Blas Matamoro enseguida aclara: «[C]reo que los personajes de la literatura no tienen órganos sexuales ni de otro tipo. Son siempre fantasmáticos y los incorporamos los lectores y los espectadores, prestándoles la circunstancial posada de nuestros propios cuerpos».

Inseguro de sí mismo/ Insoportable como amigo/ Insufrible como amor/ Me engañaste con traición/ Tú no tienes corazón/ Sólo sabe hacer sufrir».⁸ En este sentido, Alonso-Fernández afirma que «La conducta donjuanesca no busca sexo sino el placer ocasionado por el sentimiento de autoafirmación gracias a la humillación femenina» (Alonso-Fernández, 2018: 72).

En la literatura del Perú, el personaje de José Manuel, apodado *Matalaché*, en la novela homónima de Enrique López Albújar (1928: 18), es «un garañón capaz de apechugar a todas las criadas de la ciudad en una noche»; es decir, es el perfecto don Juan afroperuano, como lo es también Octavio, el protagonista de mi cuento *Cimarrón con alas* (2008), quien «[g]racias al sentido del olfato tan fino y agudo que [lo] había caracterizado siempre [...], desde el más allá seguramente percibiría el aroma de las damas perfumadas con jabón de lavar ropa y podría señalar con un dedo a las que mantenían intacta su virginidad, las que estaban menstruando o ya no lo hacían más, y las que habían hecho el amor esa tarde antes de asistir a su velorio; pues su éxito con las mujeres —aparte de su infinita bondad y enorme carisma— radicaba en su capacidad de discernir el estado anímico y la disponibilidad de las féminas circundantes» (Otero Luque, 2008: 110).

Pero no puede existir un don Juan sin una doña Inés (sin una doña Ana, Isabela, Elvira, Tisbea, Aminta, Zerlina, etcétera). En ciertos casos, más que engañadas por don Juan, las damas se dejan engañar por él y caen rendidas a sus pies. En palabras del propio Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo Viejo*: «Desde que tuve la desgracia de escribir mi *Don Juan Tenorio*, y desde que hasta los Tenorios de taberna supieron de memoria y dijeron á sus queridas la carta de Don Juan á mi doña Inés, consideré completamente perdidos para mí los corazones de todas las mujeres españolas y de todas las que en las Américas que españolas fueron hablan el castellano» (Zorrilla, 1880, II: 89).

En opinión de Coral Herrera Gómez, «[e]l Don Juan que finalmente se enamora es el mito más dañino para el imaginario femenino, porque fantasea con la posibilidad de la rendición final del cazador, que se convierte en el cazador cazado. Es decir, anima a las mujeres a enamorarse de hombres inmaduros cuya posesión es difícil o imposible. Pero muchas se atreven porque constituye un desafío, y porque su objetivo es ambicioso: lograr poner a sus pies lo que ninguna otra hembra ha conseguido». Lo que sos-

8 Rocío Jurado incluyó la canción «Ese hombre» en su álbum *Señora* (1979).

tiene esta experta en Teoría de Género puede verse claramente en *Matalaché*: «La curiosidad ardía en las pupilas. Entre las mujeres, particularmente, el interés en conocer al famoso Matalaché [...] rayaba en exaltación. Las esclavas, sobre todo, [...] eran las que con más impaciencia esperaban su salida: unas para conocerle; otras para ver una vez más al hombre que las hiciera madre en breves noches de felicidad [...] Y cada una de ellas se lo decía para sí, con cierto orgullo salvaje, con un íntimo reconocimiento de hembra poseída» (López Albújar, 1928: 166).

Para Prado Campos de *El Confidencial*, don Juan «[n]o es un héroe, ni siquiera un modelo por mucho que el imaginario español lleve siglos vendiéndonoslo así [...] [Es] un monstruo y un psicópata que engaña, viola y asesina. Un machista de manual y un ser, por desgracia, plenamente actual. Y también, paradójicamente, un mito de nuestro teatro y nuestra sociedad» (Campos, 2015). En noviembre de 2014, la directora y actriz Blanca Portillo estrenó en el Teatro Calderón de Valladolid el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla con un guión adaptado por Juan Mayorga, en el que se desmitificaba la figura romántica del indolente seductor. Por ejemplo, como llama la atención que, habiendo las mujeres accedido a concederle favores sexuales a don Juan, ninguna de ellas haya quedado embarazada de él. La puesta en escena de Portillo incluye a una narradora gestante. «Don Juan es un hombre peligroso, modelo de destrucción social y afectivamente, un psicópata, maltratador, violador y asesino, [...] con una falta absoluta de empatía [...] Es alguien que se lleva por delante todo lo que se cruza en su camino, es el vivo retrato del desprecio por los demás», declara Portillo a *El País* (García, 2015). En contraste, a la pregunta si Don Giovanni es un héroe o un villano, el blogero TTcucker 23 (2009) se responde a sí mismo: «The answer has to be both, but this raises questions about the morality of the opera and what we should make of its ultimate meaning».

Me atrevería a afirmar que la universalidad y permanencia en el tiempo del mito-leyenda de don Juan se explica porque reconcilia al espectador (lector y demás receptores) con ciertas fibras íntimas de la naturaleza humana. En el fondo, muchos hombres y mujeres quisieran parecerse un poco a don Juan, en el sentido de ser pasionalmente libres y poder disfrutar la vida sin preocuparse por el futuro o por las consecuencias; la esencia misma de la noción de *Carpe Diem*. «Los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser don juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron. Estos últimos son los que tienden a atacar a don Juan y tal vez a decretar su muerte (Ortega y Gasset, 1925: 468-469).

Refiriéndose a las damas, la psicoanalista Clarissa Pinkola Estés afirma lo siguiente: «Todos sentimos el anhelo de lo salvaje. Y este anhelo tiene muy pocos antídotos culturalmente aceptados. Nos han enseñado a avergonzarnos de ese deseo. Nos hemos dejado el cabello largo y con él ocultamos nuestros sentimientos. Pero la sombra de la Mujer Salvaje acecha todavía a nuestra espalda de día y de noche. Dondequiera que estemos, la sombra que brota detrás de nosotros tiene sin duda cuatro patas» (Pinkola, 2010: Prefacio). Además, la representación artística del mito-leyenda refuerza las expectativas y condiciona el comportamiento de la sociedad y, a la vez, tanto la representación como las expectativas y el comportamiento refuerzan el mito-leyenda, produciéndose una suerte de círculo vicioso.

Independientemente de sus creencias religiosas, de su capacidad de arrepentimiento, y de la posibilidad de que les sea —o no— perdonando el pecado, me inclino a pensar que muchos individuos son polígamos potenciales. «Don Juan responde a una fantasía humana: la necesidad de amor. Más exactamente, de amor no institucionalizado, no apresado en las mallas de lo que se considera permisible [...] Mas ese amor en desafío a la ley (social o religiosa) es irrealizable. La ley o el castigo (matrimonio o muerte) atrapan finalmente a los que intentaron eximirse [...] Incapaz de asentarse en la realidad, don Juan ha de permanecer perpetuamente soñado» (Feal Deibe, 1984: 72). Los polígamos y las poliandras en potencia albergan a un don Juan latente y agazapado, que, al menor descuido, si no contarán con una sólida formación moral y ética, seguramente emergería y, en tal situación, se verían retratados en algunos aspectos del mítico seductor: «Sobreponiéndose a las más oscuras pasiones, el héroe [en este caso, el antihéroe] simboliza nuestra habilidad para controlar al animal irracional que habita en nosotros» dice el mitólogo Joseph Campbell (1988). Sin duda, al formar parte del consciente colectivo, el mito-leyenda de don Juan condiciona la autopercepción de cuán fiera e indomable es la bestia semidormida en lo más profundo de nuestra psiquis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERICH, José, 1982, “La popularidad de *Don Juan Tenorio*.” *La popularidad de «Don Juan Tenorio» y otros estudios de literatura española moderna*. San Antonio de Calonge, Gerona: Aubí, 1982: 13-24. Col. *Clásicos y Ensayos*, 23.
- ALCOLEA SERRANO, Ana Mercedes, 1999, “El Don Juan Tenorio: entre el Carnaval y la Cuaresma”, *Verba hispanica*, 8:101-114.

- ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, 2018, “Marañón, como investigador del perfil de Don Juan Tenorio y como pionero de la psicohistoria.” *Anales Ranm*, 135/1: 72-76.
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva, 2017, “Hacia una nueva (re)visión del mito de Don Juan: análisis y valoraciones”. *Gaceta cultural Ateneo de Valladolid*, 79: 8-11.
- BAKHTIN, Mikjail, 1984, *Rabelais and His World*. Traducido por Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.
- BARTHES, Roland, 1999, “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, Joseph, 2016., *El poder del mito*. Emadrid, Capitán Swing. Ed. original de 1988.
- CASTRO, Américo, 1953, “El Don Juan de Tirso y el Eneas de Virgilio”. *El Nacional*, 3 de agosto de 1953. Recogido en *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton, 1956: 397-402.
- CABEZAS LÓPEZ, Carlos. “¿Qué es un sociópata?” *Caso Abierto*, 7 de marzo de 2010.
- CAMPOS, Prado. “Un psicópata llamado don Juan Tenorio”. *El Confidencial*, 9 de enero de 2015.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, 1997, *Obras completas*. México, D.F., Porrúa.
- DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni: An Opera in Two Acts*. Composed by Wolfgang Amadeus Mozart. Opera House. Libreto.
- FEAL DEIBE, Carloa, 1984, *En nombre de Don Juan: Estructura de un mito literario*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- GARCÍA GARCÍA, Rocío, 2015, “Blanca Portillo revienta el mito romántico de Don Juan” *El País*, 8 de enero de 2015.
- GÓMEZ, María Asunción, 2016, *La madre muerta: El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. Carolina del Norte, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, 1934, “Un enigma descifrado.: el raptor de la hija de Lope de Vega”. *Boletín de la Real Academia Española* (BRAE), XXI: 357-404 y 521-562.
- GONZÁLEZ RUIZ, Julio, 2004, “Poética y monstruosidad: homoerotismo en La prueba de los ingenios, de Lope de Vega” (Doze comedias, 1614), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29/1: 143-155.
- GUTIÉRREZ VILLASANTE, Luis, 1951, *El laberinto de don Juan y otros ensayos*. Madrid, Fénix.
- HERRERA GÓMEZ, Coral, 2010, “El mito de Don Juan”. *El rincón de Haika*, 31 de julio de 2010.
- KRISTEVA, Julia, 1991, *Sol Negro*. Madrid: Monte Ávila.

- LA INDIA (Viera Caballero, Linda) "Ese Hombre": Canción, salsa. Compuesta por Manuel Alejandro y Ana Magdalena. Álbum *Dicen Que Soy*. Producido por Ralph Mercado y Sergio George. RMM, 1994. Disco compacto.
- MANDRELL, James, 1991, "Nostalgia and the Popularity of *Don Juan Tenorio*: Reading Zorrilla through Clarín". *Hispanic Review*, 59/1: 37-55.
- MANRIQUE MARTÍNEZ, Jorge, 2017, "Zorrilla y la política cultural". *Gaceta cultural Ateneo de Valladolid*, 79: 3-10.
- MARAÑÓN, Gregorio, 1940, *Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, 1996, *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MATAMORO, Blas, s.a., "El mito de Don Juan Tenorio." *Cualia.es*: cualia.es/el-mito-de-don-juan-tenorio/
- MAYORGA, Juan, s.a. *Don Juan Tenorio, de José Zorrilla*. Guión versionado.
- MOLINA, Tirso de, 1968 *El burlador de Sevilla*. Comp. José Martel y Hymen Alpern. Revisado por Leonard Mades. *Diez comedias del Siglo de Oro*. Nueva York: Harper & Row.
- MÚJICA, Bárbara, 2014, *A new anthology of early modern Spanish theater*. New Haven, Conn.; London, Yale UP.
- OJEDA ESCUDERO, Pedro, 2017, "La insolente fortuna de mi sevillano baladrón". *Gaceta cultural Ateneo de Valladolid*, 79: 12-13.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1925, "Para una psicología del hombre interesante". En *Über die Liebe: Meditationen*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- OTERO LUQUE, Frank, 2008, *Cimarrón con alas*. Miami, Instituto de Cultura Peruana.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, 1986, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke University Press.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, 2010, *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Zeta Bolsillo.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Deanna CORNEJO-PATTERSON, 1988, "La estructura mítico-tradicional del 'Don Juan Tenorio' de Zorrilla", *RILCE. Revista de filología hispánica*, 4/2: 47-54.
- SHAW, Donald, 1978, *Historia de literatura española 5. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- TTUCKER²³, 2009, "Don Giovanni: Rebel Hero or Threat to Society." *The Culture Club*, 25 Abr. 2009.
- VANDEBOSCH, Dagmar, 2009, "¿Cerrar o no cerrar? Tensión entre clausura narrativa y sugestión ensayística en Don Juan de Gregorio Marañón". En Eugenia Houvenaghel, Ilse Logie y María Eugenia Ocampo y Vilas, eds., *Alianzas entre historia y ficción: Homenaje a Patrick Collard*. Ginebra: Librairie Droz: 175-186.

- ZORRILLA, José, 2017, “Declaraciones íntimas”. *ABC Cultural*, 22 de febrero de 2017.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Madrid, Siglo XXI, Rincón Castellano, 21 de marzo de 2011.
- ZORRILLA, José, 1880, “XVIII. Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*”. *Recuerdos del tiempo viejo, Tomo I*. Barcelona: Imprenta de los sucesores de Ramírez y C^a.