

# Don Giovanni: la subversión sensorial

José Manuel LOSADA

Departamento de Filología Francesa  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Como se deduce de su configuración mítica, Don Juan es un personaje carente de sensibilidad interna; además, en el libreto de Da Ponte, la vista y el oído sólo tienen una importancia relativa. Estas páginas ponen de manifiesto la importancia relevante del resto de los sentidos externos en dicho libreto y en la música de Mozart.

**Palabras clave:** Don Juan, Mitología, Mozart, Da Ponte, Ópera.

## RÉSUMÉ

Don Juan est, ainsi que se dégage de sa configuration mythique, un personnage sans aucune sensibilité intérieure; en plus, dans le livret de Da Ponte, la vue et l'oeil n'ont qu'une importance relative. Ces pages mettent en relief l'importance du reste des sens dans le livret et dans la musique de Mozart.

**Mots-clé:** Don Juan, Mythologie, Mozart, Da Ponte, Opéra.

Los tres sentidos menores en los que se centra el congreso –tacto, gusto y olfato– tradicionalmente han sido considerados menos nobles que la vista y el oído, y mucho menos aún que los sentidos internos –memoria e imaginación–: aceptada la premisa de que la materia es más burda que el espíritu, el espacio menos espiritual que el tiempo, necesariamente se sigue una gradación que va desde el tacto hasta la imaginación.

Por su configuración mítica, Don Giovanni es un personaje carente de sentidos internos: no puede recordar ni imaginar a las mujeres seducidas, es un bárbaro, una bestia, como le denominan Donna Elvira y Leporello. Sin recuerdo ni proyección, Don Giovanni no dispone de pasado ni de futuro: sólo vive en presente, el tiempo en el que sólo existe la mujer que está seduciendo, no las mujeres seducidas ni por seducir.

Por paradójico que pueda resultar, en el libreto de Da Ponte ni la vista ni el oído ocupan un nivel elevado en la escala sensorial (aquí me limito al sentido del oído como captador de sonidos externos, no a la voz del protagonista como productora de sonidos exaltadores). Lejos de proporcionar datos encaminados a conocer mejor el mundo, ambos sentidos son rebajados al nivel de meros instrumentos, armas para descubrir las presas, no para distinguirlas: Don Giovanni está desprovisto de la facultad de calibrar; para él cualquier rostro, cualquier voz femenina son indiferentes: “Non si picca [...] / se sia brutta, se sia bella” (I, 5, aria de Leporello; CD 1992: 98).

Esta carencia de sentidos internos y esta insuficiencia de discriminación de los sentidos externos más nobles contrasta vivamente con la relevancia otorgada al resto de los sentidos. Aquí Don Giovanni es rey.

Empecemos por el olfato. De modo distinto al resto de los mortales, el seductor, dotado de una pituitaria muy desarrollada, es capaz de distinguir desde lejos el “odor di femmina” (I, 4, recitativo: 86); su conversación con el criado no le distrae en absoluto hasta el punto de dejar escapar una hembra, igual que un macho en celo abandona sus quehaceres y anhela el acoplamiento guiado por el olfato. Este sentido es, de alguna manera, privilegiado, pues proporciona un conocimiento muy superior al que habitualmente le corresponde.

El sentido del gusto está directamente relacionado con el instinto de conservación: el placer transmitido por las papilas es un auxilio de la naturaleza encaminado a facilitar la supervivencia. Una vez saciado dicho instinto, todo ser suele orientarse hacia el de la reproducción, de ahí el interés que Don Giovanni pone en estimular el placer gastronómico: no es otra la razón por la que, bajo la intendencia de Leporello, aparece en su palacio un festín para Zerlina, Masetto y el resto de campesinos que asisten a la boda: “Ordina ch’abbiano / cioccolatte, caffè, vini, presciutti” (I, 8, recitativo: 106). Tan bien ejecuta su criado las órdenes que no tardan en emborracharse, tanto las mujeres como los hombres (I, 15, recitativo: 142). El encuentro con Donna Anna y Don Ottavio implica una contrariedad para el impostor, que, tras eludir una conversación arriesgada, decide prolongar el festín en forma de danza y mascarada donde tampoco faltarán el vino y los refrescos (I, 15, aria de *Don Giovanni*: 146 y I, 20: 166; no trataré aquí las tres danzas orquestadas del baile ni los tres aires de la cena final, también instrumentalizadas para la consecución de la finalidad consumista). Conviene enfatizar que de las tres arias del protagonista dos contienen imágenes ligadas a la consumición de alimento o de la mujer como alimento (Ravoux Rallo, 1993: 195).

Así se alarga la noche, entre el minueto, la contradanza, el Teisch, el intento de violación de Zerlina, el disfraz para mejor seducir a la camarista de Elvira, la venganza sobre Masetto y el convite a la estatua del comendador. Con tan frenéticas ocupaciones, Don Giovanni no ha tenido tiempo de cenar. Por fin puede degustar un buen “piatto saporito” (II, 13, finale: 260). Pero sus papilas no son tan finas como su pituitaria: “Ah, che barbaro appetito! / Che bocconi da gigante” (*ibid.*), exclama Leporello. Al igual que le ocurre con las mujeres, para este bruto, la comida sólo es consunción destinada a deglutir alimentos sin saborearlos. Tan es así que el mismo Leporello casi desfallece ante el espectáculo de glotonería ofrecido por

el ogro en acción; tan es así que la misma Elvira (instinto sexual) es despreciada frente a la comida (instinto de conservación): “Lascia ch’io mangi. / E, se ti piace, mangia con me” (*ibid.*).

Así pues, el sentido del gusto experimenta aquí una subversión doble en cuanto a su finalidad. Por un lado, en las escenas del festín, el baile y la mascarada, el alimento que debería conducir a la conservación es instrumentalizado a favor del placer sexual; por otro, en la cena, el placer que deberían producir el alimento o el sexo es ignorado a favor del puro instinto de conservación.

Paralelamente a esta subversión sensorial, es preciso comentar la subversión literaria. En sus intentos de seducción, Don Giovanni recurre a las metáforas gastronómicas para expresar de algún modo sus sensaciones eróticas. Zerlina tiene un “viso inzuccherato”, sus dedos son comparables a la cuajada y las rosas (I, 9, recitativo: 112); la boca de la camarista es “dolce più che il miele” (II, 3, canzonetta: 204) y todas las mujeres, tomadas en conjunto, le “son necessarie più del pan che mangi[a]” (II, 1, recitativo: 188). No hay duda en la consistencia animal de Don Giovanni (Ravoux Rallo, 1993: 195): las mujeres son estimadas como bienes de consumo, nueva subversión del sentido del gusto.

El tacto es, entre todos, el más burdo de los sentidos. Sin embargo, en la dinámica de la subversión sensorial donjuanesca, es más elevado que ningún otro. Por una parte —al igual que en la subversión literaria del gusto—, ocupa un lugar de primer orden en la temática amorosa, por otra, colabora decisivamente en la dimensión espiritual del mito.

Cualquier sentido externo puede dar noticia de las consecuencias del calor, pero sólo el tacto es capaz de detectar el calor mismo. Es una tradición literaria parangonar el amor (sobre todo el carnal) con el calor corporal: la emoción erótica a menudo se acompaña de palpitations del corazón y de un mayor flujo de sangre (ponerse en celo se traduce en inglés por *to come into heat*, en francés por *entrer en chaleur*). Apenas ha dado pruebas de su perfecto olfato, Don Giovanni “entra en calor” y se transforma en una brasa presta a consumir: su criado indica la rapidez de esta combustión: “Già prese fuoco” (I, 4, recitativo: 86; más adelante, Elvira experimenta semejante transformación: “Son per voi tutta fuoco”, I, 3, recitativo: 200).

El sentido del tacto comprende otra particularidad. Ningún otro manifiesta como él la aquiescencia amorosa de dos espíritus: cuando dos personas se aman, se entregan materialmente. Para mostrar al celoso Masetto la vanidad de sus sospechas, Zerlina le promete que Don Giovanni no le ha tocado “la punta delle dita” (I, 16, recitativo: 150); pero su prometido no la cree y, despechado, murmura al ver las caricias que el seductor le hace: “Tocca pur, che ti cada la testa!” (I, 20, allegro: 168). Será más tarde, al curar las heridas de Masetto, cuando Zerlina le proponga tocar su corazón para sentirse aliviado con el bálsamo que ahí encuentra (II, 6, aria: 218).

En este proceso subversivo la contradicción sensorial alcanza extremos inesperados: los sentidos menos nobles propulsan en la ascensión de lo más material a lo más espiritual: no es de extrañar que por ese plano inclinado lleguemos al entramado metafórico de la moral.

Mediante areros juramentos, Don Giovanni había seducido a Elvira, la había gozado para tres días después dejarla abandonarla y reducida a sus lágrimas y remordimientos. De nada sirve a la amante reprochar la mala fe a la palabra dada: aquello forma parte del pasado, algo que el seductor desconoce. Antes al contrario: en su relación con Elvira, Don Giovanni ofrece un ejemplo acabado de encarnizamiento inmoral; se comprende así que en ocasiones la joven adopte el papel de un “buffo di mezzo carattere”. Dispuesto a seducir a la camarista de Elvira, el galán recurre a una artimaña infame. Seduce con su canto a la dama, que desciende de su casa a abrazarlo sin saber que cae en manos de Leporello disfrazado de su caballero, el cual de este modo encuentra el camino expedito para galantear a la criada vestido de lacayo. Cuando, ufano, pregunta a Leporello qué opina de su añagaza, el criado no puede sino proferir su desaprobación: “Mí par che abbiate / un’anima di bronzo” (II, 2, recitativo: 196). La indolencia donjuanesca reaparece más tarde, cuando la misma Elvira, convertida, acude para llevarle al buen camino. Pero ni siquiera la figura de una mujer sufriente puede conmovir la dureza de su alma; como dice Leporello, su amo “di sasso a il core” (II, 14, allegro assai: 270).

Vemos en estas escenas cómo el semema táctil muestra de modo palmario la dimensión moral del personaje. Mejor que ningún otro sentido, el tacto verifica una serie de cualidades de la materia: la impenetrabilidad, la dureza, la impermeabilidad. La aplicación metafórica de las materias metálica y pétreas al corazón de Don Giovanni describe acabadamente su incapacidad para la compasión, para la misericordia, para el amor, en definitiva. De este modo, el tacto suplanta de nuevo a los demás sentidos en la progresión cognoscitiva de los objetos: se diría que, en *Don Giovanni*, cuanto más elevado es el objeto por conocer, tanto más bajo es el sentido utilizado.

Sin embargo, sería un error atribuir al protagonista un tacto delicado: al igual que ocurría con el gusto estragado de Don Giovanni, las sensaciones táctiles no pasan de la mera instrumentación semejante a las garras de un león. En este sentido, la dureza del corazón se emparenta con la indiferencia. En tres ocasiones aparece la palabra en el texto. Dos en boca de Leporello: la primera en un soliloquio displicente: “Guardate / con qual indifferenza se ne viene!” (I, 15, recitativo: 14); la segunda al final de un diálogo del que se desprende que la última víctima del seductor ha podido ser la mujer del criado: “E mi dite la cosa / con tale indifferenza?” (II, 11, recitativo: 244). La tercera es una didascalía para indicar cómo Don Giovanni rechaza “con indifferenza e sprezzo” (*ibid.*) cualquier dimensión trascendente en las recriminaciones de la estatua.

Precisamente el elemento trascendente, “invariable” indispensable del mito, ofrece una serie de indicaciones relativas al sentido del tacto. El “corazón de piedra” de Don Giovanni sólo podía enfrentarse con un “uom... di... sasso” (II, 14, allegro assai: 272): así denomina Leporello a la estatua del comendador cuando irrumpe en la casa; a falta de palabras, el criado utiliza onomatopeyas para imitar las pisadas pétreas del visitante: “ta, ta, ta, ta” (*ibid.*). La apariencia pedregosa del comendador encuentra su eco en el lenguaje musical a lo largo de toda la ópera: primero en la obertura, gracias a la célebre línea melódica de los violines, luego en

el duelo, donde a la voz de bajo suceden los acordes disonantes de séptima disminuida y la agonía acompasada por los tresillos, más adelante en el cementerio, donde con solemnidad ultramundana y declamación arcaica de acentos gluckianos advierte, con su voz monotonal acompañada de la severidad de los trombones, que el bellaco morirá antes de la aurora; en el *finale*, donde dos acordes de orquesta al completo, incluidos los trombones, anuncian la llegada inexorable de la justicia celeste, ciega e inflexible después de tantos avisos clementes (Cortines, 1992: 36, 49 y 52).

Pero el juez vengador no ha venido para cenar: “Non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste” (II, 15, andante: 276), sino para devolver el convite. El gusto nos introduce de lleno en las metáforas infernales, todas ellas dentro del campo léxico del calor: si antes el alimento mortal conducía al calor sexual, la carencia del alimento celeste –la gracia– desata sensaciones encontradas: la mera contemplación de la estatua provoca la fiebre en Leporello (“La terzana d’avere mi sembra”), la mano como prenda de aceptación del segundo convite causa un frío repentino en el seductor (“Che gelo è questo mai?”); en fin, su pertinaz rechazo del arrepentimiento origina su condena a las llamas del infierno: “Donde escono quei vortici / di fuoco pien d’orror!...” (*ibid.* 276-282).

Llego a la conclusión. El mito de Don Juan siempre se ha movido entre los extremos de la dimensión material y espiritual, entre el irreflexivo Tenorio atribuido a Tirso y el intelectual Dom Juan de Molière: aquél ignora las leyes, éste las avasalla, el español paga su tributo a los condicionamientos de la naturaleza, el francés al libertinaje de espíritu. Con la contribución de su genio a las precedentes versiones literarias y musicales, el *Don Giovanni* de Mozart aporta la materia abstracta que mejor podía convenir a la idea de la sensualidad pura (Kierkegaard). Mediante el recurso musical, Mozart aparta la intelectualización molieresca y recupera la espontaneidad tirsiana.

Pero esta opción materialista deja desprovisto al protagonista de su dimensión espiritual: los sentidos internos (memoria e imaginación) y los sentidos externos más nobles (vista, oído) ceden su preeminencia al resto de los sentidos. El desajuste podría crear graves problemas en lo relativo al conocimiento sensorial del mundo. Para solventar este desequilibrio, los sentidos más bajos y animales pasan a desempeñar el papel de todos los demás; no es otra la razón de las subversiones cognoscitivas y metafóricas del *Don Giovanni*.

## BIBLIOGRAFÍA

- KIERKEGAARD (1943), *Ou bien... ou bien...*, trad. F. Prior, O. Prior & M.H. Guignot, intr. F. Brandt, París: Gallimard.
- MOZART (1992), *Don Giovanni*, CD, Erato.
- (1992), *Don Juan*, ed. J. Cortines, Madrid: Cátedra.
- RAVOUX RALLO, E. (1993), “*Don Giovanni* ou l’insoutenable légèreté du désir”, *Bulletin de Liaison et d’Information de la SFLGC*, 15: 191-200.