

SUEÑOS DE SEDUCTOR: DON JUAN SE MIRA AL ESPEJO

Carlos Brito Díaz

RESUMEN

Este artículo realiza un recorrido por algunas versiones literarias y cinematográficas del mito de don Juan partiendo de la versión original, la pieza teatral de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. La trayectoria del personaje se mantiene viva en una tradición renovada que, en ocasiones, se aleja del estereotipo para desembocar en la humanización, en la contrafigura o en la caricatura del seductor. En todos los lenguajes (cine, novela, ópera, teatro, ensayo) mantiene don Juan su grandeza dramática y su rebelde independencia.

PALABRAS CLAVE: Don Juan, seductor, teatralidad, tradición, hedonismo, heterodoxia, rebeldía, venganza, condenación.

ABSTRACT

«Seducer's dreams: don Juan looks himself at the mirror». This article tries to confront some literary and cinematographic versions of the myth of don Juan departing from the original version, the play of Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. The lifetime of the character stands in a renewed tradition that, sometimes, moves away from the stereotype to end in the humanization, in the counterfigure or in the caricature of the seducer. In all the languages (cinema, novel, opera, theatre, essay) don Juan supports his dramatic nobility and his rebellious independence.

KEY WORDS: Don Juan, Seducer, Sense of theatre, Tradition, Hedonism, Heterodoxy, Defiance, Revenge, Damnation.

Jamás hubiera imaginado aquel celoso fraile mercedario, fray Gabriel Téllez, los singulares derroteros que su personaje iba a cobrar, siglos adelante, en su heterodoxo periplo de resurrecciones. Tirso de Molina, en tanto no se demuestren otras atribuciones, engendró una colosal criatura dramática que en poco iba a satisfacer las admonitorias pretensiones de su autor. Nada más nacer, don Juan se emancipó del programa dogmático de culpa y expiación concebido para la edificación del auditorio que, corrido el siglo XVII, quedó suspenso y admirado ante las urdimbres y aventuras del seductor libertino y descreído. El señorito pagado de sí y mujeriego pertinaz exhibió su rebeldía social, moral y religiosa con la impunidad que le brindó el tablado. Porque don Juan es teatro en esencia y a lo dramático debe su identidad: todo en él es teatral, el gesto retador, la arrogancia avasalladora, el aplomo insultan-

te, el bullicio vital, la confianza temeraria, la credencial de gran señor, las maneras de privado y la suficiencia de cortesano. Don Juan *compone* su personaje en todo momento y su aura de conquistador debe, en gran medida, su eficiencia al *ademán* teatral que lo acredita: el protocolo de la seducción, los avales de su fama o la gestión de las aventuras obedecen a un repertorio de usos y técnicas ensayadas y naturalizadas en la escuela de la afectación. Como paradigma del hombre-objeto don Juan es un profesional de la imagen y no duda, cuando la ocasión lo exige, en destilar el oficio venenoso de su *charme*. Vive para su auditorio, para la calle, para la Corte, para el paseo, para la plática, para el lance que propicie la exhibición de su dominio y el arrobo suspenso de su público unánime. Para Ruiz Ramón, la dramaticidad de don Juan puede definirse por el concepto brechtiano de *gestus* aludiendo a un sistema de relaciones psíquicas y sociales que van más allá de la actitud corporal individual y que tienen que ver con la conciencia de la posición personal frente a los demás:

Es la manera de moverse, el tono de voz, el modo de mirar y forma de estar ante el otro y de utilizar el espacio, es decir, la estructura dinámica del cuerpo como máquina semiótica de mediación entre yo y tú, yo y mundo, dentro y fuera, la que revela la estructura dramática compleja contradictoria, a veces, del personaje¹.

Sus genes teatrales justifican nuestro recorrido: no haremos una historia de *todos* los donjuanes, sino sólo de algunos que viven en el efímero misterio de la *farsa*, en el ilusorio universo del *escenario*. Don Juan es una máscara, un carácter dramático que ha dado en estereotipo, una ficción pura encendida en el inconsciente colectivo. Al donjuanismo no se le ha resistido género literario alguno (ensayo, poesía, novela, drama), ni dominio artístico imaginable (pintura, cine, ópera). De Tirso de Molina, en el siglo XVII, a José Luis Alonso de Santos; de Edward Sedgwick (1931) con Buster Keaton a Jeremy Leven con Johnny Depp (1996), el burlador ha resucitado, transgenerizado o no, como arrebatador caballero o como antihéroe pusilánime, como fanfarrón grotesco o como fanteche esperpéntico, como amante profesional o como antítesis de la lujuria. El cine y el teatro nos han legado a unos y a otros, en ocasiones con pareja heterodoxia al personaje. Y sin embargo en *todos* ellos don Juan desata su inasible *diferencia* más allá de su tiempo para regresar siempre, en cada resurrección (como en la película de Antonio Mercero, *Don Juan, mi querido fantasma* [1990]), en el guiño, en el ademán, en la pose, en el efecto o en la apostura de su *vis* teatral: bajo ellos no late una profunda psicología o una individualidad rica de precipicios, sino la mariposa cenicienta de su mueca jactanciosa.

La economía vital del personaje está en relación con la síntesis natural de lo dramático: en la obra de Tirso don Juan, el «vendaval erótico» que dijera Américo Castro, es un ser embozado que cruza la escena desde la alcoba de la duquesa Isabela a la capilla de don Gonzalo de Ulloa. El caballero afirma sus pasos en el presente

¹ RUIZ RAMÓN, F. (1997): «Dialéctica de la dualidad. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*», *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, pp. 279-280.



instantáneo (así lo interpretó Gonzalo Suárez en su *Don Juan en los infiernos* [1991]), en la huida que dispone incluso antes de consumar el coito con su víctima inminente o en la incapacidad para torturarse con las consecuencias de sus actos o las reacciones ante sus vilezas. En su precipitación y arrojamiento se cifran las claves de su ontología y fía a la experiencia una ciega confianza y un provocador deleite en la tentación del riesgo. Don Juan es un eterno fugitivo: no más termina de yacer con una dama cuando, espuelas al viento, el azar dispone su cabalgadura hacia la próxima conquista. Su vertiginosa sucesión de andanzas congenia a la perfección con el ritmo dinámico de lo *teatral* y con el sabio juego de acciones explícitas y secuencias sugeridas: en don Juan el logrado contraste entre presencias y ausencias acierta a perfilar un tipo dramático urgido por la vivencia del tiempo. El burlador no dispone de horas que malgastar en reconcentrados soliloquios o expansiones dialécticas y los requiebros de su protocolo de seducción se justifican por la eficacia de los resultados: las gastadas fórmulas de cortesía y el catálogo de maneras con que reduce la voluntad de sus amantes forman parte de la estrategia de persuasión, engaño y burla, y no concesiones gratuitas al discurso lírico del verso. De lance en lance don Juan afirma su existencia en el propio tránsito, en el instante gozado, en el reto cumplido con la alevosía y la fruición del sibarita en las artes de la rendición amorosa. Por ello Tirso ha cedido espacio mínimo a las secuencias de enlace y a los paréntesis secundarios de la trama: nada obran en una trayectoria construida sobre el edificio de la prisa, bajo la ley del deseo apremiante y al dictado de la urgencia insaciable. Don Juan es el primer hombre contemporáneo porque su vida está sacudida de *stress*: el seductor se desboca por el disparadero vital y dramático, de un frenesí arrollador e irrenunciable. Y su credo, otra credencial de su modernidad, no es otro que su declarada vocación hedonista: el placer como búsqueda y no únicamente la búsqueda del placer (como lo retrata Molière) son las consignas de su ajetreado vivir. No necesita las reflexiones metafísicas, ni los apartes cómicos al auditorio, ni ha menester la exigencia de un viaje interior del alma con graves divagaciones o trascendentes digresiones. Don Juan sólo apura las fuentes del conocimiento ajeno en la universidad de la treta, y está dotado de un apurado pragmatismo en el pensar y en el obrar que lo alejan de los convencionales personajes que malgastan sus fuerzas vitales en empeños idealistas y en vaguedades emocionales. Don Juan no tiene remordimientos porque el pasado no existe ni como almacén de la memoria ni como bodega de sus embriagadas evocaciones; tampoco teme porque el horizonte del porvenir es un lejano abstracto que no se materializa hasta que la estatua de don Gonzalo de Ulloa, padre de la única víctima con quien no logra consumar sus propósitos (¡paradojas del burlador!), se yergue ante él para castigarlo con la implacable venganza de su justicia de piedra.

Tirso acertó con un tipo plenamente dramático, un carácter perfumado de una teatralidad tan pura que identidad individual y entorno socio-moral se corresponden en estrecha vinculación: don Juan Tenorio es un consumado actor cuando simula ser otro (suplanta a dos amigos para lograr a sus amadas), o cuando se interpreta a sí mismo (al otorgar una promesa de matrimonio que sólo es decorado o efecto del *atrezzo* del burlador, toda vez que la promesa nunca se cumple). Histrión o fingidor nato, el seductor logra rendir a dos damas de alcurnia (más avezadas en la



intriga amorosa y en los mentideros áulicos) y a dos plebeyas (al parecer dotadas de una incontaminada ingenuidad que la sola palabra del caballero logra reducir). En una versión de la obra de que Gustavo Pérez Puig (1994) preparó para RTVE, Ana María Vidal interpretaba el papel de Tisbea, una escéptica pescadora ante el amor y burladora de hombres, que alardeaba de descreimiento del universo masculino antes de conocer (y salvar de un naufragio) a nuestro seductor. Tanto en la versión televisiva como en la propia pieza se nos escamotea gran parte del proceso de rendición de la muchacha: sólo así puede entenderse que la incrédula mujer hosca y brava ceda con tanta mansedumbre y precipitación a los halagos convencionales de don Juan. Y semejante omisión del tiempo que transcurre entre el hallazgo y la consumación es proporcional a sus restantes aventuras: las artes amatorias del caballero no pueden reducirse a las fórmulas estereotipadas y zalameras con que adorna su parlamento de galán de tres al cuarto; el lenguaje corporal, la apariencia de gran señor, los aparejos de noble, el aplomo del cortesano, la distinción del aristócrata y el aval de una dilatada experiencia como amante lo dotan de un aura de inevitable atracción, centro de miradas, blanco de suspiros y espejo de tentaciones. Don Juan es deseo ancestral, instinto desnudo y libertad suprema: no se somete a ninguna pauta social, moral o religiosa porque no tiene vocación de obediencia. Su acracia no es, empero, rebeldía ni beligerancia con el mundo en torno: su condición de creyente («¿qué otra cosa puede ser un personaje del teatro español del siglo XVII?», como razona Arellano²) no funciona como resorte dramático de un debate teológico en torno a la culpa o el pecado; no hay en el burlador controversia sobre cuestiones del dogma o la fe, sólo agresión a las verdades elementales de la vida (el respeto, la dignidad, la verdad, la libertad ajena). El reto que lo enfrenta a la estatua no debe interpretarse como un desafío a Dios o a su destino de réprobo, sino en cumplimiento del código de caballero y de sus ridículos prejuicios: don Juan, que no satisface promesa a ningún vivo, sólo cumple la palabra a un muerto ante el temor de ser tachado de cobarde:

DON JUAN. Otro negocio tenemos
que hacer, aunque nos aguarden.
CATALINÓN. ¿Cuál es?
DON JUAN. Cenar con el muerto.
CATALINÓN. Necedad de necedades.
DON JUAN. ¿No ves que di mi palabra?
CATALINÓN. Y cuando se la quebrantes,
¿qué importa? ¿Habrás de pedirte
una figura de jaspe
la palabra?
DON JUAN. Podrá el muerto
llamarme a voces infame³.

² ARELLANO, I. (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, p. 348.

³ Citamos por la edición de A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (1997): atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Cátedra, pp. 294-295.

El deber irracional del honor y los ominosos dictados de la apariencia condenan al caballero, no la mano justiciera que lo arrastra a los infiernos por el escotillón del tablado.

En la macabra cena con la estatua unos músicos entonan un romance que estremece al burlador:

Adviertan lo que de Dios
juzgan los castigos tarde,
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.
Mientras en el mundo viva
no es justo que diga nadie
¡qué largo me lo fiáis!,
siendo tan breve el cobrarse. (ed. cit., pp. 300-301)

Estos versos convierten el estribillo vital del caballero en alimento del mito, en página del folclore cuando, por vez primera, el burlador se sabe *literatura* en los anales de la fama. Las voces del acompañamiento lo obligan a contemplarse en su espejo de tinta, aquél que lo dice y lo parodia en la copla admonitoria. Don Juan es, desde entonces, *letra* y canción en el acervo popular y su personaje se escinde de su persona. Entonces percibimos que tras el disfraz del conquistador, pura ráfaga teatral que adorna un tipo, sólo subyace otro atuendo que, por efecto de la literaturización en la cantinela tabernaria, lo instala en el arquetipo: en don Juan se ha consumado la ilusión de la leyenda que lo invalida como individuo y lo condena como máscara. Quizás por ello, tras la pieza de Molière, los autores de la *commedia dell'arte* albergaron al seductor entre los arlequines y colombinas de sus *canovacci*⁴: deudor del capitán Spavento o de la máscara de *Il Capitano* (y en primera instancia del *miles gloriosus* plautino), tercero en discordias y fanfarrón cobarde de retos y francachelas, don Juan heredó su incómoda presencia y el aire de jactancia de los individuos regalados de sí mismos. La bravuconería inspiró en las piezas *dell'arte* un rechazo enconado al sujeto que simbolizaba la detestable presencia de los militares españoles en Italia: los atributos de la máscara hispanizan su iconografía.

A Molière don Juan se le ofrecía como arma arrojadiza contra «ese clan de falsos devotos al que bautizó para siempre con el nombre de *tartufos*»⁵, marqueses, preciosas, cornudos, médicos, falsos creyentes, etc., adalides del modelo moral y social que tanto combatió: la hipocresía. El seductor encarnaba la fe en la libertad que descubre y desnuda los defectos y vicios de sus contemporáneos. En el drama-

⁴ A Domenico Biancolelli se le debe un *canovaccio* en primera persona sobre la figura de don Juan, *el convidado de piedra*, precedente del *don Juan* de Molière y representado, por tanto, antes de 1665. Giovanni Macchia transcribió otro precedente del manuscrito 4186 (Biblioteca Casanatense) titulado *Ciro Mocarna: dell'opere regie*, con textos de mediados del siglo XVII: ambos han sido editados y traducidos al español (*Primer Acto*, 243 [1992], pp. 77 y ss.).

⁵ Según C.R. DE DAMPIERRE (1995) en el prólogo a la edición de *Tartufo o el impostor. Don Juan o el festín de piedra*, Madrid, Alianza, p. 17.





turgo francés la calidad de «libertino» no equivale a disoluto, a vicioso, sino al librepensador que, entre otros deslices, descuida sus deberes religiosos. Pero a Molière no lo seducen las trampas éticas sino el sesgo secular del conquistador, habitante de un mundo donde se discute la pasión frívola por el tabaco o se enuncia la imparabla dictadura del dinero en detrimento de los privilegios del antiguo régimen. Importa más como resorte dramático de un tiempo nuevo «la presión económica que ejerce sobre el aristócrata corrompido la burguesía mercantil que, prestándole dinero, le permite paliar el deterioro de su fortuna»⁶, y no tanto la profanación del sacramento del matrimonio, con la invención de un nuevo parlamento ideológico, el de doña Elvira, abandonada por don Juan tras haber sido raptada del convento y desposada. El comediante que bullía en Molière desarrolló con más interés el juego escénico de sus actores (como el virtuosismo dinámico de don Juan sorteando a la vez, con profesionalidad de acróbata, los reproches y las solicitudes de las ilusas Charlotte y Mathurine, en un duelo gestual digno de la mejor comedia del cine mudo; o el desdén cortés con el que amo y criado despachan a Monsieur Dimanche, acreedor al que, con sutil protocolo y maneras expeditivas, no se le concede la palabra en la estela de los mejores *gags* del humor de la farsa que tantas veces ha incorporado el cine en el género de la mejor comedia) que el planteamiento dramático de las consecuencias del desorden vital. Mientras Sganarelle, el criado, se despeña por los precipicios de una enojosa moralización, su amo reafirma cínicamente el derecho a la belleza y al placer siempre nuevos y el desprecio por la constancia en el amor:

Por muy atado que esté, el amor que siento por una hermosa no obliga a mi alma a ser injusto con las otras. Conservo ojos para ver los méritos de todas, y rindo a cada una de ellas el culto y los tributos a que nos obliga la Naturaleza. Sea la que sea, no puedo negar mi corazón a todo lo que veo digno de ser amado, y en cuanto me lo pide un lindo rostro, diez mil que tuviera, todos se los daría. Las pasiones nacientes, después de todo, tienen encantos inexplicables, y todo el placer del amor consiste en el cambio. (ed. cit., p. 135)

El comediógrafo francés perfila con asombrosa modernidad el prototipo del hombre urgido por la ley del deseo, que desata su instinto bajo la advocación del hedonismo más simple. La temeridad religiosa del donjuán tirsiano aquí se suaviza en la despreocupación ociosa y urbana del hombre de mundo, perseguido por mujeres, deudos y acreedores, que se opone a la impunidad de la hipocresía social con la estrategia del sigilo: «Este es el manto favorable bajo el que quiero salvarme y poner mis asuntos a buen recaudo. No renunciaré a mis agradables costumbres, pero tendré buen cuidado de ocultarme, y me divertiré en sordina» (p. 214). Don Juan delata la corrupción de una sociedad que se nutre, como él mismo, de las flaquezas y de los engaños que la costumbre legitima, el pudor esconde, la dignidad

⁶ MOLHO, M. (1993): «*Dom Juan o le festin de pierre*: las cosas del cielo y la prosa del mundo», *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI Editores, p. 128.

execra y la doble moral tolera. La sabiduría y el éxito se logran cuando uno «se adapta a los vicios de su siglo», como admite el propio don Juan. Sin embargo, Molière sabe poner un contrapunto bufonesco a la visión del réprobo, convirtiendo la cena en un entretenimiento entremesil con los *lazzi* de los criados, constriñendo el patetismo de la venganza de la estatua al laconismo de un comparsa sin grandeza trágica y, sobre todo, aventurando un mundo de valores nuevos en las quejas finales del criado, sumido en la peor de las orfandades, la del dinero:

¡Ah, mi salario, mi salario! ¡He aquí que con su muerte todos quedan satisfechos: el cielo ofendido, las leyes violadas, las jóvenes seducidas, las familias deshonradas, los padres ultrajados, las mujeres maltrechas, los maridos llevados a la desesperación, todo el mundo está contento! Sólo yo soy desgraciado, ya que después de tantos años de servicios no tengo más recompensa que ver con mis propios ojos cómo se abate sobre la impiedad de mi amo el espantoso castigo del mundo. ¡Mi salario! ¡Mi salario! (p. 221)

Ateo acabado, el don Juan de Molière se mantiene en el desafío, inconsciente, divertido y ausente, en la farsa de la vida hasta que un dios arbitrario lo obliga a hacer mutis aniquilando su gozosa impunidad: ni la alevosa mano de piedra restringe la vibrante vitalidad de su heterodoxia, y así queda para siempre, *tête à tête* con la muerte, en la renuncia de los credos político y religioso.

El dramaturgo italiano Carlo Goldoni, ya en el siglo XVIII, recupera a don Juan bajo la identidad de un disoluto, de un hombre entregado por plena convicción y vocación a los vicios. El héroe o antihéroe amoroso no será, en este caso, un impío ni un afectado ni un obsceno, y forjará un tipo mixto cuyo tránsito vital entre lo cómico y lo serio será fijado en el teatro musical y en el libreto que Lorenzo Da Ponte escribió para la ópera de Mozart. Llevado por la reforma y por la moral, Goldoni pretendió eliminar lo que él consideraba impropiedades e inconveniencias en la obra, que atribuyó erróneamente a Calderón de la Barca. Así, se deshizo de la figura del gracioso para evitar la mezcla de lo trágico y lo cómico y coartar los recursos efectistas; prescindió de la estatua tras la muerte y en su comedia sólo aparece ésta en vida del Comendador como reconocimiento del Rey a los servicios prestados, de ahí que el título omita la referencia al *convidado de piedra*, que no habla ni ejecuta el castigo, sino un rayo celeste, prodigio de la justicia divina según corroboran las sagradas Escrituras. Por otra parte, restringió la vorágine vital (luciferina) de don Juan de reino en reino y lo encasilló a Castilla y sus alrededores, respetando escrupulosamente la unidad de lugar y, consecuentemente, la de tiempo. Las mujeres también sufren modificaciones: se acentúa la antipatía de doña Ana hacia don Octavio, personaje «pasivo, indolente e indeciso»; desarrolla la actitud amorosa y la vitalidad cómica de la campesina Elisa (que se acerca a la Tisbea tirsiana) y dota de mayor complejidad al personaje de doña Isabela, travestida de varón por vez primera siguiendo los dictados de la comedia de capa y espada: es ahora la dama la vengadora de su propio honor. Pero su don Juan sufre la tibieza del racionalismo y pierde convicción dramática: lo hace hablar en un verso que refrena su lengua y que endulza las máximas temerarias y las proposiciones peligrosas, nocivas para la sensibilidad del auditorio ilustrado, pero inherentes a su atractivo. Más próximo al

de Molière que al de Tirso, el disoluto pierde contundencia y grandeza trágica; en palabras de Jacobo Cortines

Es un hipócrita, frío, calculador, un sibilino sin grandeza, del que no se explica por qué resulta atractivo para doña Ana, doña Isabela y Elisa, a no ser que se acepte la «debilidad», común a todas ellas, por su condición de mujer. Don Juan es un humillado de sí mismo, que en su provocativa impiedad desafía al cielo para que lo fulmine⁷.

Lorenzo Da Ponte, el libretista de Mozart, tenía a la vista el modelo goldoniano para la ópera que se estrenaría en Praga en 1787 y que se convertiría en la versión musical de referencia del mito. No era la primera vez que Da Ponte acudía a las obras de Goldoni para transformarlas en textos para la ópera. *Don Juan ossia Il Disoluto punito* parece responder a la tradición moralizante en la que nació, pero enseguida la poderosa identidad del personaje prevaleció sobre toda lectura admonitoria. Da Ponte dispuso de todos los modelos precedentes (la comedia española, Molière, Goldoni y las versiones operísticas más inmediatas) antes de componer su drama. Su texto no le concede talla de gran autor dramático⁸, pero sí le proporciona cierta habilidad escénica a la que el compositor supo corresponder. Da Ponte radicalizó la maldad de don Juan, tanto en su condición de libertino cuanto de blasfemo, y eliminó cuanto le pareció superfluo en la leyenda: desnudó de historicismo la acción en una deliberada y abstracta contemporaneidad (una indeterminada ciudad de España sin referencias temporales) que hurtó, asimismo, el apellido al protagonista y la presencia de su padre, enojosa figura poco explotada en la tradición como resorte de tensión generacional. En la ópera, don Juan (barítono o barítono bajo) es un «joven caballero extremadamente licencioso» sobre el que gravitan los demás: doña Ana (soprano lírica con dominio de la coloratura) cubre tres funciones dramáticas, la vengadora, la prometida de don Octavio (tenor ligero) y la hija del Comendador (bajo), brazo ejecutor de la justicia divina; también reaparecen doña Elvira (soprano lírico-spinto), la burgalesa abandonada por el seductor, Leporello (bajo bufo) en la tradición de los criados napolitanos, y Masetto (barítono bajo) y Zerlina (mezzosoprano ligera), pareja de campesinos que ofrece el contrapunto al mundo noble y palaciego. Calificada por su autor como «dramma giocoso» para esquivar la distinción entre *opera buffa* y *opera seria*⁹, supera las convenciones del género para mostrar un universo ambiguo de dominios dispares, donde conviven el patetismo y la extrema comicidad, lo cotidiano y lo sobrenatural, o lo

⁷ CORTINES, J., ed. (1992): «Introducción» a W.A. MOZART/ LORENZO DA PONTE, *Don Juan*, Madrid, Cátedra-Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, p. 18.

⁸ «... sobre todo si se observa que las tres cuartas partes de su libreto son una simple copia de un cierto número de obras, que adaptó con mayor o menor destreza, no habiendo puesto de su cosecha más que el hilo que las une»: BARRAUD, H. (1991): *Las cinco grandes óperas. Don Juan. Tristán e Isolda. Boris Godunov. Pelléas et Mélisande*, versión castellana de A. Temes, Madrid, Taurus, p. 11.

⁹ M. MOLHO, «La libertad pervertida», *Mitologías...*, cit., p. 151.



aristocrático y lo plebeyo en una sabia conjunción de matices e intenciones. Todos los personajes están sometidos en la partitura a una vulnerabilidad de espíritu que los hará frágiles ante los excesos de don Juan. Los ricos matices de la música mozartiana superan las convenciones del texto. Pongamos como ejemplo las escenas VII-IX del acto I: en pleno ambiente rural, un coro rápido y ligero («Giovinette che fate all'amore») nos introduce, de pleno, en una boda aldeana que se celebra junto al palacio de don Juan; el caballero irrumpe en la fiesta y ofrece su protección a los vasallos («v'esibisco la mia protezione»), intención que esconde el propósito de gozar a la joven desposada, con la que logra quedarse a solas tras invitar a todos (incluido el receloso marido, que sólo logra destilar amargas ironías: «Faccia il nostro cavaliere / cavaliere ancora te») a un agasajo en su palacio. Sin embargo, Mozart acierta a transformar la inocente escena bucólica en una tensa confrontación de estamentos, donde los límites del orden social se esgrimen para quebrantarlo y donde los privilegios de rango se aducen como derechos y nunca como deberes. Siguiendo la tradición antifeminista, la campesina se deja seducir por el noble ante la irritación y la impotencia del humillado marido. Zerlina se rinde pero, frente a Tirso o Molière, el conquistador no logra consumir la entrega ante la súbita irrupción de la perseguidora doña Elvira («Fermati, scellerato»), que advierte a la muchacha de los engaños del seductor: don Juan ve frustrados sus empeños y ese continuo fracasar es una de las características de la versión mozartiana. El libertino cobra de este modo una sanción, no ya divina, sino humana, toda vez que la circunstancia libra a las víctimas del hechizo de sus enredos. Sin embargo, el acento del libretista y del músico se apoyan en la subversión, en la solvencia del caballero como agente de la transgresión: ofende, asesina, burla, abusa y miente con descarado cinismo y pasmosa hipocresía. Tras don Juan como héroe del mal, la ópera discute el problema de la conyugalidad y sus turbias relaciones con la ley social y moral; la precipitación del pervertido a los infiernos devuelve a las víctimas una imagen ficticia de la felicidad marital y anula el derecho que el caballero se arrogaba en exclusiva de manipular la libertad ajena. Los coros predicaban un *carpe diem* que la irrupción del caballero, como revelación del placer como destino, materializa. Don Juan arrastra la sombra de un feudalismo tiránico que confisca para sí como ley natural la ciega suspensión de todas las libertades, excepto la propia, claro está:

Sus palabras expresan la perversión de la idea misma de *libertad*. Es una libertad arrancada a la ley universal en beneficio de una voluntad particular. Es la actitud del malvado, del criminal, ya sea real ya sea potencial, es decir, de todo el que no tiene en cuenta otra norma que la de su placer inmediato¹⁰.

Al estreno de Praga asistió el por entonces bibliotecario del conde de Waldstein, imitador en vida y en letra de las proezas amorosas del libertino que vio en la escena. A buen seguro que, entre las aclamaciones de un público enfervoriza-

¹⁰ *Ibidem*, p. 164.

do, la sorna embozada de sonrisa cómplice de este espectador celebró los lances de don Juan con pareja soberbia y fruición plagiadora: no era otro que el mismísimo Giacomo Casanova, heterónimo del seductor y variantes sexual del mito, que generó una rica tradición propia. Frente a nuestro noble, el caballero veneciano se queda en el cliché del mujeriego, del galanteador cuyo objetivo es el disfrute incontinente de las damas. En Casanova no se da el sentido destructivo del impío ni el aura diabólica del ultrajador de muertos: a ambos les une tan sólo el impulso erótico, el dictado inmediato del deseo y la capacidad infinita de rendir (y satisfacer) mujeres. En la versión que Fellini (1976) hizo del personaje una secuencia revela el subconsciente del seductor, materializado en el exotismo opíparo de la papaya durante un banquete, símbolo de los genitales femeninos, en un primer plano, mientras el caballero (encarnado por un genial Donald Sutherland) perfila una declaración de principios (y de intereses), en su segundo. Un aspecto de Casanova, poco reproducido en las versiones de don Juan, es su longevidad amatoria que hace desembocar los instintos del placer y del dolor con el goce dilatado hasta los umbrales de la muerte: en una de las últimas reescrituras del conquistador italiano, la novelita de Arthur Schnitzler *El regreso de Casanova* (1921)¹¹, el *chevalier* de Seignault acomete una aventura de madurez cuando, entrado en años y decepciones políticas, ve despertar su instinto cazador ante una muchacha que lo desafía intelectualmente; el renombrado seductor vive ya en la sombra de su fama y debe acudir al chantaje, a la mentira y al fraude para lograr lo que, otrora, la ardorosa juventud y el (in)genio acosador hubieran obrado por sí solos.

Nos cumple, sin embargo, detener el análisis en el seductor por antonomasia y referente de gran parte de las recreaciones en ensayo, poesía, narrativa, teatro y, por supuesto, cine¹²: el libertino redimido de José Zorrilla.

¹¹ Existe edición reciente en español (2004): trad. M. Sáenz, Barcelona, Acantilado.

¹² Aunque el paradigma de las versiones filmicas en el ámbito hispano es el del dramaturgo decimonónico, las versiones extranjeras fijaron su interés en el de Molière: el primer donjuán de la pantalla basado en el amante romántico es una copia incompleta de Ricardo de Baños y Albert Marro (1910), a la que seguirán la versión de Ricardo de Baños solo (1921), el *Don Juan* «imperialista» de Luis Sáenz de Heredia (1950), la progresista *Viva muera don Juan* de Tomás Aznar (1976), la serie para dos capítulos de José Luis García Berlanga (1997), y *Amar y morir en Sevilla* de Víctor Barrera (2001), último asedio al mito zorrillesco. Más interesantes son las recreaciones de la versión de Molière; la tradición es más temprana que la ibérica: en 1907 ya Albert Cappellani había ensayado una versión del *Don Juan*, al que se añaden la de Albert Heine y Robert Land (1922), la de Marcel Bluwal (1965) con Michel Piccoli interpretando al protagonista, el *Don Juan 73* de Roger Vadim (1972), rebautizado como *Si Don Juan fuera mujer* con el *sex symbol* de la época, Brigitte Bardot, y el *Don Juan de Molière* de Jacques Weber (1998). En línea con el dramaturgo francés está la estimable versión de Gonzalo Suárez (1991) *Don Juan en los infiernos*, con una tendencia a la plasticidad intelectualizada que aprovecha la metafórica post-barroca. Otras visiones de Don Juan son la coproducción de Joseph Losey (1978) sobre la ópera de Mozart y las versiones paródicas y desmitificadoras: *The private Life of Don Juan* de Alexander Korda (1934), *La vida privada de don Juan* de Antonio Sau (1942), *El amor de Don Juan* de John Berry (1956) o la versión que, en las agonías del franquismo, realiza para TVE Antonio Mercero *Don Juan Tenorio* (1974). Véase el panorama de J. HERNÁNDEZ RUIZ, «*La Celestina, don Juan y el Quijote* en las pantallas. Luces y sombras de

La que es seguramente la peor rematada de las versiones donjuanescas llegó a la posteridad una lectura del mito en constante revisión y discusión. El héroe romántico perpetrado por Zorrilla trazó las coordenadas de un personaje engastado en la más favorable de las teatralidades, que no siempre de las teatralizaciones: su ingrediente sobrenatural de sombras, espectros, sepulcros, nocturnidad, huesos, sudarios, espíritus y demás prosapia de ultratumba en perfecta combinación con desafíos, raptos, aventuras, celadas, lances, apuestas, sacrilegios, profanaciones y demás linaje de mundanidades rindieron al público que, aún hoy, institucionalizada el día primero de noviembre, acude a su escenificación. Los caprichos del inconsciente colectivo han eternizado algunas tiradas de sus versos irregulares y hasta es reverenciado el tono enfático y grandilocuente de su dicción romántica. Si bien Zorrilla acierta en la pintura de la atmósfera, bajo consigna decimonónica por supuesto, no así en el trazado de los caracteres, porque hay dos pecados literarios de lesa gravedad que son imperdonables en la tradición del personaje y en el personaje de la tradición: uno de naturaleza humana cuando don Juan se enamora; otro de naturaleza divina cuando se redime y obtiene el perdón. Don Juan se ha traicionado a sí mismo porque, en primer lugar, al fiar la voluntad en una *única* mujer pierde su insobornable independencia y porque, en segundo, al obtener el beneplácito celeste claudica como rebelde temerario y como réprobo inconsciente. Su malditismo queda contaminado de una ortodoxa providencial con un falso cierre de auto sacramental y coro seráfico. Ése no es *ya* el arquetipo burlador de don Juan, es tan sólo la *persona* de don Juan Tenorio, humanizado y empobrecido en su limitación de individuo. El tipo teatral ha cedido ante su humanización alienadora y los perfiles de la grandeza mítica se desdibujan en la trayectoria de un pecador confeso y exculpado. El eterno descreído queda desacreditado por la misma verdad omnívora de lo que siempre creyó ser mera estrategia, puro fingimiento, llana simulación: el amor. No hay peor irrealización para el rebelde que verse desposeído de su facultad transgresora, no hay más amarga frustración para el ácrata que ser absorbido por los códigos que ha negado y despreciado. De nada valen el brío desafiante y el empuje sacrilego de don Juan Tenorio durante su delirante exhibición de bravuconadas e infamias: el espíritu salvador de Inés lo condena, al asistirlo, al limbo de los eternos penitentes que, desposeídos de instintos y de apetitos, se mantienen en una espera indefinida y suspensa. El heroísmo sentimental de la ex-novicia esclavizó de por muerte al impío que se desdice a sí mismo: el caballero sevillano se ha salvado o, al menos, aguarda en la antesala del cielo el beneplácito de Dios, pero el mito queda por siempre

sus recreaciones audiovisuales», en AA. VV. (2004): *Tres mitos españoles. La Celestina. Don Quijote. Don Juan*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla-La Mancha, especialmente pp. 137-151. Sobre el tratamiento de la figura del Tenorio en la literatura y el cine españoles del siglo pasado, véase el volumen colectivo (1998): *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, ed. A.S. PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Madrid, Cátedra, y, centrado en la filmografía, consúltese la monografía de L.M. FERNÁNDEZ (2000): *Don Juan en el cien español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.



condenado a una identidad contraria a su naturaleza. Ni siquiera Tirso, el más dogmático de sus autores, pintó su condenación en los umbrales del arrepentimiento: las palabras finales del libertino en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* piden a gritos confesión con la urgencia del instinto, con el impulso de la supervivencia; Zorrilla, en cambio, lo remata en la más infame de las inautenticidades cuando lo hace pregonar, espuriamente, su profesión de fe:

Mas es justo: quede aquí
al universo notorio
que, pues me abre el purgatorio
un punto de penitencia
es el Dios de la clemencia
el Dios de *Don Juan Tenorio*. (vv. 3810-3815)¹³.

La *regeneración* de don Juan es factible en Zorrilla porque la soberbia, el odio y el orgullo espirituales pasan al Comendador, víctima y brazo ejecutor del insensible código del honor. La irracionalidad anticristiana de don Gonzalo de Ulloa lo lleva a admitir ciegamente que, una vez advertida la maldad de su planeado yerno, es capaz de matar a su hija para evitar el matrimonio. Don Juan, en cambio, se humilla para implorar la anuencia del padre de Inés con serios propósitos de enmienda: el camino de la contrición empieza a trazar sus primeras huellas. No obstante, a pesar de la adulteración vital del signo del burlador en el nefasto desenlace de la pieza, Zorrilla atina a describir con soltura el clima rufianesco en la escena en que don Juan y don Luis perfilan la célebre apuesta que da pie al rapto de la novicia. Nadie encarnó como Paco Rabal, en una versión que Gustavo Pérez Puig preparó para el *Estudio 1* televisivo, el aire temerario e impío que nos seduce con una jactanciosa exhibición de vilezas, atractivo de la rebeldía y marchamo trasgresor del libertino.

A partir de este Tenorio los donjuanes se han decantado en subtipos o sucedáneos que, con ironía, caricatura, infidelidad, parodia, historicismo, anacronismo o idealización, han sometido al burlador a inagotables *remakes* que han demostrado la juventud vigorosa del gran amante, a quien el tiempo no ha podido consumir, y la unánime celebración de su absoluta convulsión vital, sometedora de credos, principios, normas, leyes, convenciones, instituciones y códigos.

En primer lugar tenemos los *donjuanes propios*, aquellos que circulan con voluntaria fidelidad al paradigma: se creen o dicen ser o regresan reencarnados en el burlador. Así, el libertino arrollador de Jacinto Grau en su pieza *El burlador que no se burla* (estrenada en 1930): el dramaturgo traza su genealogía desde el momento en que es concebido en una noche de pasión conyugal hasta los siseos de dos viejas en la iglesia sobre la fama del seductor *post mortem*; de la alcoba a la sepultura este conde de Mayolas vuelve a encontrarse con su canon. Destaca en la obra el cuadro

¹³ Citamos por la edición de A. PEÑA (1997): J. ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, p. 226.



flamenco con aires de Falla en el que el señorito arrebató a una gitana de su tugurio en una noche de ronda, cante, luna y navajas. A este subtipo también corresponde el galán que compone Antonio Mercero en su película *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), donde las licencias de la realidad y de la ficción entrecruzan las vidas del seductor verdadero, que regresa cada noche de difuntos para rematar una acción que lo redima, y don Juan Marquina, actor especializado en el personaje y traficante de cocaína. Las recíprocas suplantaciones de personalidad darán pie a situaciones paródicas con un repertorio de equívocos de claro sabor desmitificador: no podemos olvidar la secuencia del verdadero don Juan (fantasma cuya orina hace reverdecer las plantas, posee el don de la incorporeidad o mantiene intacta su fortaleza amorosa) con una de sus amantes, una excéntrica dama, encarnada por la no menos heterodoxa Rossy de Palma, que rompe el paradigma de las víctimas con circense acrobacia para atemorizar y poner pies en polvorosa al amedrentado Juan Luis Galiardo. En el linaje de conquistadores que creen serlo se encuentra uno de los últimos *remakes* del mito, el film de Jeremy Leven *Don Juan de Marco* (1995), donde el aplomo de Marlon Brando, un psicoterapeuta que trata al presunto burlador, arrastra con su fuerza de gravedad a los inspirados Johnny Depp y Faye Dunaway: es significativa la secuencia inicial en la que el seductor acredita su arte con la golosa descripción de su *savoir faire*.

En segundo lugar se encuentran los *antidonjuanes*, dado que se definen como paradigma opuesto al burlador. Su incapacidad o su deliberada o inconsciente inviabilidad como seductores los trasladan a los antípodos del mito. Hemos de distinguir dos modalidades de anticonquistador: aquellos que claudican de su identidad por regeneración (es el caso de Sergio Hernán en la deliciosa pieza teatral de Jardiel Poncela *Usted tiene ojos mujer fatal* [1932], que se enamora perdidamente de la última de sus víctimas y donde su criado Oshidori lo supera en trascendencia escénica y en trazado de carácter; o el elegante *playboy* del film de Leo McCarey *Tú y yo* [1957] que, prometido a una rica heredera, cambia su destino al rendirse a los encantos de una bella cantante, también prometida, a la que conoce en un crucero: la deliciosa secuencia en la que Cary Grant y Deborah Kerr, al regresar a Nueva York, comparten un sugestivo diálogo de miradas con las que diagnostican la identidad de los prometidos de ambos es reveladora de la impotencia del mundo interior y de la prosaica realidad a la que están abocados. Existe otra modalidad en los *antidonjuanes*, los inhábiles o incapaces por naturaleza para desempeñar tal identidad y se despeñan, por ello, por el disparadero de la caricatura. Es el caso de Reginald Irving, un tímido enfermizo contratado para oficiar de donjuán: en el film de Edward Sedgwick (1931), Buster Keaton se ve forzado a ejercer de seductor sin maneras ni aptitudes para consumarse como tal; en torno a él se erige una pantomima donde víctimas, tácticas de seducción, citas y estrategias intentan crear un aura de arrojo caballeresco y encanto avasallador que el manipulado pusilánime desacredita a cada movimiento. Es también, por supuesto, el caso de los *Sueños de un seductor* (1972) donde un *alter ego* de Woody Allen retrata, en su vorágine autopsicoanalítica, la antítesis, no ya de la irresistible donjuanía, sino de la lujuria misma. Su repertorio de *gags* se sitúa en la periferia de un *playboy*: inseguro, enfermizo, paranoico y en la sima vital tras una separación, la seducción es una quimera que se ilustra con un



exemplum a contrariis; baste, para ello, recordar la secuencia en la que al aprendiz de seductor le es presentada la que será su primera cita, donde no puede darse mayor colmo de despropósitos para disuadir el interés de su presunta conquista. Por otra parte, también es imposible la identidad donjuanesca para Saturnino Morales, el protagonista del monólogo teatral de José Luis Alonso de Santos *La sombra del Tenorio* (estrenada en 1994): en los dieciséis cuadros de que consta la pieza el protagonista único revela, en los umbrales de su muerte, el afán por encarnar el personaje de don Juan Tenorio; en este viaje metateatral por la última noche en la vida de un actor de provincias, Saturnino se arroga la ficción, que no va más allá de la posibilidad, de ejecutar el papel del señor, sueño infinito para quien siempre estuvo consuetudinario al del criado Ciutti que se desvanece con los aplausos del último mutis.

La tercera modalidad la ocupan los *pseudodonjuanes* o aquellos que, sin encarnar con rotunda transparencia la fuerza avasalladora del libertino, encajan en algunos guiños del mito: es el caso del Juanito Ventolera valle-inclanesco en el esperpento *Las galas del difunto* (publicado por primera vez en 1926), cuya filiación donjuanesca se ha anotado en función de su sacrílega osadía de desenterrar el cadáver de un boticario para despojarlo de sus atuendos y vestirlos él mismo; sin embargo, su arrojo se quiebra por su posición social (un desterrado de la guerra de Cuba sin oficio ni beneficio) y por su ineptitud amorosa ante la prostituta Daifa. En boca de otro tarambana repatriado, el bizco Maluenda, el ultraje se desacredita con la mueca de la desaprobación: «Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio»¹⁴.

El último grupo lo componen los *donjuanes otoñales* o *de la tercera edad*, aquellos que, desde la atalaya de su jubilación o en sus umbrales, ven desfilar las sombras de su pasado, malviven con los inequívocos síntomas de su decadencia física y comprueban, con dolorosa impotencia, su retiro invernal de la vida galante. Es el Casanova de la novela de Schnitzler, ya citada, el *Don Juan* (1922) de Azorín, solitario meditabundo instalado en la cómoda inercia de una provinciana ciudad castellana, o el Marqués de Bradomín de la *Sonata de invierno* (1904) valle-inclanesca, ese donjuán «feo, católico y sentimental», las tres cualidades que, paradójicamente, lo desautorizan como seductor.

Las vidas del seductor han sido múltiples y hasta cruzadas: lord Byron lo hizo toco y desenfadado en su poema homónimo; Prosper Mérimée lo escindió en *las almas del purgatorio o los dos Don Juan*; Dumas hizo de él un *Ángel caído*. Ciertos críticos lo han sometido a pasionales exégesis (Gregorio Marañón, Américo Castro, Menéndez Pidal), algunos han intentado comprenderlo bajo el dominio del mal visceral (Kierkegaard en su *Diario de un seductor*), y otros han sucumbido a la pesquisa de encarnaciones individuales (del *Don Juan de Mañara* de los hermanos Machado al estudiante endiablado, don Félix de Montemar, en el poema de Espronceda o al *Don Juan de Carillana* de Jacinto Grau). Al seductor no se le resisten latitudes (de la pieza rusa de Pushkin al geómetra que inspiró el suizo Max Frisch)

¹⁴ R.M. DEL VALLE-INCLÁN (1992): *Las galas del difunto*, en *Martes de Carnaval*, ed. J. RUBIO JIMÉNEZ, Madrid, Espasa-Calpe, p. 98.

ni altitudes (del *Don Juan* de Torrente Ballester al *Tigre Juan* de Ramón Pérez de Ayala). El cine lo ha convertido en psicópata exquisito (en *El coleccionista de amantes* [2000], de Gary Fleder), en voraz hedonista (en *El hombre que amaba a todas las mujeres* [1977], de François Truffaut) o en cínica conquistadora (en *Si en Don Juan fuese mujer* [1973], de Roger Vadim, en la piel y los encantos de una irresistible Brigitte Bardot). El mito se sumerge para reaparecer de nuevo, triunfante y retador, en una adolescencia envidiable, plétórica e insaciable.

Y volvemos a Tirso porque *todos* los donjuanes regresan a la semilla de aquel réprobo que humilló, con alevosa perfección, a los sistemas de relaciones del modelo social, moral y religioso de su tiempo: en primera instancia con su agresión sexual a las mujeres (Isabela, Tisbea, Ana, Aminta); en segunda instancia en el plano social del honor y la conflictiva relación con los maridos o prometidos (Octavio, Anfriso, Mota, Batricio); en tercera, por su enfrentamiento a los representantes de las instituciones estatales (los reyes de Nápoles y de Castilla) y familiares ajenas (don Gonzalo, Gaseno) o propias (su tío don Pedro Tenorio y su padre don Diego). El burlador ha contestado e intervenido todos los principios del edificio ideológico: sexo, honor y autoridad. Y lo ha hecho con el descaro y el cinismo a salvaguarda de su propio status. No hay vocación de rebeldía ni pretensiones de beligerancia ideológica en la donjuanía tirsiana. Está conforme con el mundo porque su posición es de privilegio y juega con todas las ventajas posibles: señorío, belleza, prebendas, inmunidad jurídica, plenitud biológica. ¿Y, sarcásticamente, pueden darse osadía y eficacia subversivas más extremas?

Don Juan nos seduce siempre con su irresistible atractivo que lleva parejos la admiración unánime y la aversión extrema. Su pulso vital es la escena y su credencial dramática es la de un figurín de viento y de sombra, de brisa y de gesto, de palabra certera y de espada presta. Los actos impíos y las agresiones delictivas que lo hicieron abominable han limado sus asperezas con el transitar de los tiempos y de las costumbres. Pero no debemos caer en cómodas interpretaciones: don Juan no sólo ofendía por su voluntad pendenciera en un sistema de esquinados prejuicios en torno a la fe y a la autoridad, sino por su insobornable libertad sobre toda sumisión, por su inalienable derecho a ordenar su existencia al galope del instinto y con las espuelas del placer: en esa legitimidad todos nos sentimos reconocidos y representados, en ese impulso hacia la plenitud con la búsqueda del goce *todos* somos don Juan. Decía Ortega y Gasset que «con pocas excepciones los hombres [también las mujeres, añadimos nosotros] 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»¹⁵. Que cada cual elija el grupo al que pertenece o al que quiere pertenecer si... «¡tan corto os lo fiáis!».

¹⁵ Citado por F. RICO (1991): «La salvación de Don Juan», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral, p. 240.

