

DON JUAN, UN MITO VIGENTE

M.^a TERESA DOMINGO Y BENITO*

A mis hermanos

*«Antonio –Siempre tienes presente al público...
Juan –¡De él vivo! ¡En él vivo!»*

UNAMUNO

RESUMEN

Me propongo mostrar la vitalidad del mito donjuanesco y el interés que sigue despertando el personaje. Las interpretaciones de la leyenda que se han hecho durante el siglo XX comparten una visión desmitificadora, presentan a un Don Juan más cerebral, más discursivo, conocedor de su fama pone a prueba al tipo. A pesar de todo, el mito sigue seduciéndonos. El método seguido es el de comparar las versiones actuales entre sí y con las tradicionales.

PALABRAS CLAVE

Don Juan · Creación del mito · Caracterización del personaje · Desmitificación e interpretación en la literatura europea.

ABSTRACT

The myth of Don Juan is still alive today. Throughout this century different authors have given numerous interpretations of the legend, all of them sharing an attempt to demystifying, thus presenting a more rational, more discursive, more conscious character, who challenges the archetype. But despite this point of view, the myth still casts its spell. The different contemporary versions are compared with each other and with the previous ones.

KEY WORDS

Don Juan · Création du mythe · Caractérisation du personnage · Démythification et interprétations dans la littérature européenne

* Prof. Agregada de Lengua y Literatura del I.B. Murillo (Sevilla)

RÉSUMÉ

On va montrer que le mythe de Don Juan est vivant encore à notre époque. Pendant le XX^eme siècle ce sont nombreuses les interprétations que les auteurs ont fait de la légende, tous ceux ont en commun un désir de démythification, ils nous présentent un Don Juan plus rationnel, plus discursif, plus conscient qui soumet à preuve le type. Mais, malgrs tout, le mythe nous séduit. La méthode que nous avons suivie c'est celle de comparer les versions contemporaines avec les précédentes et celles-là entre elles.

MOTS CLÉ

Don Juan - Creation of the myth - Features of the character - Undoing of the myth and interpretations in European Literature.

Sin que nos paremos ahora a discutir qué sea un mito, y sirviéndonos de Duvignaud: «los mitos no son más que una fuga, una manera de escapar del presente»¹, parece evidente que Don Juan sigue seduciéndonos, en las postrimerías del siglo XX. Y es que, tal vez, como señaló Maeztu: «la visión de Don Juan realiza imaginativamente el sueño íntimo, no sólo del pueblo español, sino de todos los pueblos» porque es «la encarnación del capricho absoluto»². ¡Y este mito lleva vigente más de trescientos años! A pesar de que «las leyendas [donjuanesca] entran de lleno en un mundo de valores homogéneos y se constituyen en torno a ideas generales sobre el honor y la vida de ultratumba»³, probablemente tengamos que concluir que la naturaleza humana sigue aferrada a unos ideales casi tan antiguos como el hombre. Dice Caro Baroja: «no se imagina uno, en efecto, a un Don Juan plebeyo, porque no sería más que un mozo rijoso de aldea o de figón. No se imagina uno a un Don Juan en una sociedad de mujeres en que la virginidad y la vergüenza, el recato, la honestidad en el sentido clásico, no sean valores femeninos esenciales. Tampoco cabe imaginar una sociedad en que "lo masculino" no esté vinculado a un valor más o menos acreditado, más o menos impertinente, sin desafíos, puntos de honra, etc. ¿Qué hacer por último de un Don Juan más o menos incrédulo y orgulloso de su desprecio a las creencias, en una sociedad laica con facilidad de relaciones entre hombres y mujeres?»⁴. Si esto es así, esa sociedad descrita no es la nuestra, puesto que a pesar de haber sido repetidamente mitificado, desmitificado, descalificado, explicado, etc. sigue subiendo a las tablas cada noviembre en distintas versiones; concretamente en 1991 lo proyectaba el cine –G. Suárez, *Don Juan en los infiernos*–, A. Facio lo recreaba y actualizaba para Los Goliardos, la televisión le hacía protagonista de un programa-concurso, las revistas femeninas exhibían y proponían «donjuanes» de nues-

1. Diario 16 (1991), 2 de noviembre, p. 35.

2. R. de Maeztu (1981), pp. 88 y 91.

3. J. Caro Baroja (1989), p. 60.

4. J. Caro Baroja (1989), p. 60.

tro tiempo, el Centro Dramático preparaba para 1992 una versión de V. Molina Foix. Y él, contra todo y a pesar de todo, se mantiene inalterable.

Los textos novecentistas, que son en los que nos basaremos, tienen en común el propósito de interpretar el mito, aclararlo o desmitificarlo y, no obstante, repiten los caracteres y circunstancias que le asignaron sus predecesores.

En cuanto a la forma literaria en que se nos presenta la leyenda, encontramos la de la versión primigenia, drama en verso –Villaespesa y Madariaga–, pero también en prosa, como hicieran Molière, Unamuno, los Machado y Montherlant; narrativa en Valle, Azorín y Pérez de Ayala –precedentes ilustres hallaremos en A. Dumas y Mérimée, entre otros–. Torrente Ballester se sirve de ambas posibilidades.

El mito precisa un soporte físico, que generalmente fue un galán. En nuestro siglo puede seguir siéndolo –Valle, Villaespesa, Madariaga y el personaje joven de Torrente, don Juan Tenorio y Ossorio de Moscoso–, o ser ya «un hombre como todos los hombres» (cap. I, Azorín), cuarentón como el sin-nombre de Torrente («–¿Ahora cómo se llama? –No lo recuerdo bien. A lo mejor, Juan Pérez» p. 31), el de Montherlant tiene ya sesenta y seis años (p. 21 y *passim*). «El sabe, en todo caso, que es bello para la mujer»⁵, resida en lo que resida su belleza y, precisamente, ésta es una de las razones por las que Marañón niega su virilidad⁶.

Don Juan puede ser rico o menos rico, pero no carece de relevancia social en la comunidad. Venido a menos, don Juan del Prado «no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles» (cap. III, p. 21), incluso se han puesto a la venta sus antigüedades, pero es contertulio de lo mejor de su ciudad. La casa del hermano Juan se ha convertido en posada y, menos rimbombante, habla de poner piso; pero no deja de ser sobresaliente.

Aunque Marañón señale que «fuera de sus fechorías, no tiene tiempo para nada»⁷ (así lo indica un personaje de Montherlant: «où en trouverait-il le temps, toujours accaparé par ses intrigues galantes?», Acto I, esc. I, p. 39) y comprobemos que «todo lo sucedido [a Juan Pérez] era la obra de un hombre ocioso, probablemente de un hombre rico que, como todos los personajes de las novelas románticas, podía gastar todo su tiempo en aventuras sentimentales» (p. 145), sin embargo, Xavier y Vespasiano ejercen el donjuanismo a la par que sus obligaciones, sean éstas la diplomacia o la venta ambulante.

Los más se ubican en España. En Sevilla, el Burlador y ambos Tenorios; en Pilares, Vespasiano Cebón; en lugares innominados y, me atrevería a decir, castellanos, don Juan del Prado y el hermano Juan. Continúa la tradición italiana Xavier. Hasta París se marcha Juan Pérez quien habita en la Ile St. Louis, aunque tiene el picadero en el piso en que viviera Baudelaire.

5. A. Machado (1986), p. 124.

6. G. Marañón (1940), p. 84.

7. G. Marañón (1966), tomo III, pp. 75-93.

Desde que naciera en tiempos de Alfonso Onceno ha pasado por casi todos los siglos. En el XVI lo sitúa Villaespesa. En 1630 lo coloca Montherlant, remontrándose a los tiempos de su primer padre poético; el de Tirso y el de Molière de *La Don-Juanía*, así como el don Juan Tenorio de Torrente. En el siglo XVIII, el de Mozart; decimonónicos son los de Byron y Pushkin —me estoy refiriendo, evidentemente, a los personajes de Madariaga; ahora bien, todos ellos, aunque vayan vestidos conforme a su origen, se encuentran en un escenario del siglo XX—; novecentistas son don Juan del Prado, Vespasiano Cebón, el hermano Juan y Juan Pérez.

Con el paso del tiempo Don Juan ha perdido a su criado en muchos casos. Lo mantiene en el cine. Sganarelle acompaña al de G. Suárez y Leporello al mozartiano de Losey; éste último es también el compañero de los de Torrente. El de Xavier se llama Musarelo. Don Juan del Prado tiene ama, más acorde con su actual posición. El Burlador se sirve de una celestina-brígida que lo entronca con Zorrilla. El ayudante del francés es su propio hijo, don Felipe Alcacer. El resto de los textos no emplean a este personaje.

No hay Don Juan si no hay enamoradas. Ya nos asombraron con el número de sus conquistas Don Giovanni y el de Zorrilla, pero no les va a la zaga el galo, quien precisa: «Il faut que j'en aie au moins trois par jour» (Acto I, esc. I, p. 27), y es que, como él mismo confiesa, «L'homme est fait peur abandonner» (Acto I, esc. I, p. 26). Los españoles se muestran más parcios, o más prudentes, quizá porque, como nota Maeztu, «los autores españoles han dudado sabiamente de la posibilidad de que su héroe realizase sus hazañas en España»⁸; y así Xavier y los de Torrente viajan por distintos lugares, el Burlador y el hermano Juan se mantienen dentro de lo verosímil, teniendo en cuenta que no se mueven de una ciudad, y don Juan del Prado ya está retirado. La francesa Elvira será una de las enamoradas del de Unamuno, la otra, Inés. Doña Ana de Ulloa es reutilizada por Montherlant. Más en nuestra época, Juan Pérez conquista a una sueca y una francesa, Sonja y Marianne; pero don Juan Tenorio y Ossorio de Moscoso seduce a la mujer y a la hija del Comendador, Elvira, a pesar de estar encerradas. La primitiva referencia al retiro conventual de Isabela se transforma con el paso del tiempo en la violación del recinto sagrado por obra del seductor. Xavier galantea a una joven que va a profesar, pero el de Villaespesa conquista a dos novicias. Don Juan del Prado resulta tentado por Sor Natividad (*Una tentación celestial*, cap. XXX, p. 114). Tras la ausencia de don Juan, su esposa, Mariana, transforma la casa «como si fuera un convento» (Torrente, p. 299). Por tanto, lo que estaba esbozado en Tirso se toma en los continuadores como rasgo constitutivo del tipo, quizá porque la imaginación empuja a la transgresión. Hablaba ya Federico García Lorca de las metáforas populares con que se nombra a ciertos dulces, tocinos de cielo y suspiros de monja⁹, también hay otros a los que el pueblo llama besos de monja y

8. R. de Maeztu (1981), p. 87.

9. F. García Lorca (1975), tomo I, p. 1.002.

no olvidemos algunos términos de comparación, frases hechas del coloquio, que aluden más directamente a este deseo transgresor. Parece propio de Don Juan moverse dentro de lo prohibido, ser un transgresor, o resumiendo con el de Torrente «No estoy en pecado, soy pecado» (Cap. IV, esc. 4, p. 177).

Toda persona, además de vivir en un lugar y un tiempo determinados, pertenece a una familia. Comenzó teniendo padre, don Diego, y tío, don Pedro. Aquél sigue censurándole en G. Suárez, como hiciera el de Molière, y le incita a la venganza en Torrente. La madre, que fuera fundamental en Mérimée, sólo se nombra en Torrente —«doña Mencía Ossorio, murió al parirme» (p. 15); el unamunesco ansía reencontrarse con ella (p. 624) y, según promete V. Molina, «el papel de la madre de Don Juan será esencial» (*Diario 16*, 29 sept. 1991). En Montherlant tiene hermano (pp. 111 y 149) e hijos, bastardos y bastardas (pp. 112 y 113), contradiciendo así a Unamuno (Acto III, esc. II, p. 607), a Marañón, a Pérez de Ayala (p. 618) y a A. Machado: «no renuncia a la carne, pero sí, como el monje, a engendrar en ella» (p. 125).

Por lo que respecta a sus convicciones religiosas, el Marqués de Bradomín «era feo, *católico* y sentimental», el de Unamuno, más complejo, dice: «creo en él [Dios] pero no le creo» (Acto II, esc. II, p. 589). Don Juan Tenorio y Ossorio estudió Teología en Salamanca y confiesa: «A mí me llenan de orgullo [el poder y la gloria de Dios]. Es mi enemigo, y en su grandeza hallo la mía propia» (p. 313). Sólo el de Montherlant se presenta como ateo: «Dieu ce n'est pas sérieux» (Acto I, esc. II, p. 51), «Dieu! J'a dis, la religion m'indignait. Maintenant, elle n'est plus pour moi que quelque chose de comique» (Acto I, esc. IV, p. 56) y «Je ne demanderai pas pardon à un Dieu qui n'existe pas pour des crimes qui n'existent pas» (Acto II, esc. IV, p. 78), pero su nombre se le viene a los labios continuamente cuando habla con doña Ana, y él lo explica así: «Il y a en moi une exaltation et une passion qui ont besoin du recours à Dieu, même si je ne crois pas en Dieu» (Acto III, esc. IV, p. 147). Parece que sigue siendo válida la observación de Maeztu a propósito de Don Juan y de los extranjeros: «¿Un Don Juan que cree y que obra como si no creyese? ¡Contradicción palpable! Y para suprimir esta contradicción despojó [Molière] a Don Juan de su creencia»¹⁰. Por tanto, es posible concluir con A. Machado: «Don Juan es héroe de clima cristiano» (p. 125).

El mito salió de la pluma del mercedario conformado en cuanto a su carácter. Es *orgulloso*: «el orgullo ha sido siempre mi mayor virtud», reconoce Xavier (p. 102), y el Burlador acabará diciendo: «¡Nuestro orgullo indomable los cielos desafía!» (Acto III, esc. últ, p. 69). Escuetamente lo señala Madariaga: «En su orgullo, tan sólo al Ser Supremo / Se iguala en insensato desafío» (Acto I, esc II, p. 636). El orgullo de estirpe es notorio en don Juan Tenorio y Ossorio, como señaló el autor en el prólogo.

10. R. de Maeztu (1981), p. 85.

Es *valiente*, a veces incluso temerario. Quizá en esta época más que en desafíos muestra su valentía al enfrentarse a la muerte; con entereza se apresta a ella el hermano Juan. Resuelto el francés, exclama: «Une tête de mort? A la bonne heure! En avant! Au galop pour Séville» (Acto III, esc VII, p. 156). Y Juan Pérez: «sin mirarme, sin dejar de tocar, dijo "Ahí junto a tu mano está la pistola". Efectivamente, mi mano tocó una pistola. Disparé sobre él» (p. 59). Únicamente el Burlador huye.

Y esta valentía ante la muerte podría ser uno de los rasgos trágicos del de Unamuno y del de Montherlant. Una de las preocupaciones que comparten el bilbaíno y su personaje es la preocupación por la muerte; el deseo de aquél de sobrevivir está presente en toda su obra y una manera de lograrlo es permanecer en el recuerdo; eso mismo pide el hermano Juan: «No me deis al olvido, sino dadme al recuerdo de perdón...» (Acto III, esc. VIII, p. 615). El mismo Unamuno, en su deseo de no perecer, se incluye como personaje en algunas de sus obras; lo hizo en Niebla y volverá a hacerlo aquí. Además, el texto le sirve para reflexionar, una vez más, sobre la esencia de la vida.

Las referencias a la muerte son habituales en este Don Juan sexagenario. «Il est obsédé par cette horreur», comenta su autor. «Je dois songer un peu à ma mort» dice de sí (Acto I, esc. I, p. 30); «quand un homme est marqué par la mort, cela se voit sous son visage. Dis moi où je suis marqué» (Acto I, esc. IV, p. 55), le pedirá a su hijo. Sus conquistas le suministran, más que placer, pruebas de su existencia (Acto II, esc. IV, p. 83) y, como nos dice en el acto III, su pensamiento lo ocupan el amor y la muerte (esc. I, p. 109). Y sin embargo, como subraya el mismo Montherlant, «quand elle est devant lui, il la traite avec courage, avec nonchalance» (p. 163).

En resumen, obsesión por la muerte en ambos; a ambos les produce terror y horror, pero ambos la encaran con valentía: uno piensa sobrevivir en los recuerdos de los demás, el otro la acepta sin más. Ahora bien, creo que es evidente que ambos son la antítesis del personaje de Tirso quien, a este respecto, responde invariablemente: «¡Qué largo me lo fiáis!».

La valentía de Don Juan tenía dos ocasiones fundamentales en las que mostrarse: el desafío y la cita con el Comendador. No va a suceder así en nuestros contemporáneos.

En algunos de ellos no se dan las circunstancias que obliguen al reto, tal es el caso de Valle, Azorín, Pérez de Ayala, Villaespesa y Unamuno. En el de Madariaga, el lance ocurre entre los dos españoles sin que llegue a ser cruento; y su función es otra, aludir a la guerra civil para denostarla. En Montherlant, quien propicia el enfrentamiento es la esposa del Comendador y la muerte de éste se debe a mero accidente, por tanto más cercano al azar que interviene en Zorrilla que a la sangre fría, al desprecio por la vida, que muestran otros donjuanes. Al joven Don Juan Tenorio el Comendador le «daba asco» (p. 149), es su padre quien le incita a matarlo y sucede a consecuencia de un duelo a espada (pp. 245-246). Ni aquí ni en el anterior hay grandeza trágica, ambos comendadores carecen de la

nobleza de algunos de sus predecesores, particularmente del de Mozart. No obstante, esta muerte es la única en que, como tal hecho, se refleja a Tirso.

Más común es el que ocurran situaciones luctuosas: la muerte accidental de M^a Nieves en la Sonata y la de M^a Esperanza en el Burlador recibiendo la saeta que el jardinero disparaba a Don Juan.

La cena del difunto ha sido también eliminada en algunos de estos textos; en realidad sólo se da el convite en Montherlant y Torrente. En aquél no aparece el difunto, sino que es la comparsa carnavalesca quien lo finge y así oímos a Don Juan: «Les hommes, d'aventure, me font peur, mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni les diables, ni Dieu» (Acto III, esc. VII, p. 153), y, conforme a su manera de pensar, añade: «Bâtonne— les et détruisons ce carton-pâte. Que ne pouvons-nous détruire aussi facilement le carton-pâte de Dieu et de toutes les impostures, les divines et les humaines» (Acto III, esc. VII, p. 154). Se ha despojado, también aquí, el suceso de lo sobrehumano, no hay patetismo, ni grandeza, a no ser en el deseo donjuanesco.

Festín habrá en Sevilla a la vuelta de Don Juan, y éste se celebrará también en escena en París, donde el resultado es la muerte de don Juan. Propuesta, por tanto, teatral. Con el puñal se mata Elvira, la hija del Comendador, desdeñada por don Juan. El Comendador gritaba: «"—Esto es un error (...) La escena no es así. Es don Juan el que tiene que morir, y no mi hija". Arrancó el puñal del cuerpo delicado. El pecho de don Juan se ofrecía aún. Don Gonzalo miró el puñal, se dirigió al público. "¡Alguien tiene que hacerlo!" —gritó: y, sin ningún miramiento, clavó el arma» (p. 339). Ya había advertido el narrador que la invitación al Comendador no era un reto, sino mera cortesía. Seguimos en la desmitificación.

Otro de los rasgos distintivos de Don Juan es el de ser *burlador*; así lo llama Villaespesa en el título, y así se lo reconoce Pérez de Ayala: «Sólo don Juan es bastante bizarro para a todas acometer; bastante gallardo, para a todas enamorar; bastante sutil, para burlar a todas» (p. 374). Pero también se someterá este aspecto a revisión en los textos. El Hermano Juan confiesa «Mi oficio; ¡burlador... burlado!» (p. 588); V. Cebón resultará igualmente burlado; el francés se jacta de «n'avoir jamais promis le mariage» (Acto II, esc. IV, p. 82). El de Azorín está retirado de lo galante, pero tiene un competidor femenino, Jeannette. Parece que estos Don Juanes no son propiamente burladores y, si lo son, también reciben la burla. Lo que, evidentemente, no puede dejar de ser Don Juan es *seductor*.

Podrá ser o no católico pero siempre hay en él algo *diabólico*. «¡Algunas veces me parecís el Demonio!», le dirá M^a Rosario (p. 128) y, tras el accidente fatal, reconocerá «¡Fue Satanás!», sin que sean éstas las únicas referencias que hallamos en el texto. En Villaespesa, en el insomnio una monja lo asocia a Satán, y el jardinero lo reconoce en la mandadera: «porque sois, señora mía, / y que os sirva de gobierno, / baldón de la brujería / y deshonor del infierno...» (Acto I, esc. III, p. 12). Al hermano Juan le responden: «¡Sí, son tus diabólicas tretas de comedia!» (Acto I, esc. II, p. 570), pero él dice de sí: «¡Lo que sí he descubierto es a mi padrino el demonio..., a Satán..., otro personaje!» (Acto III, esc IX, p. 620). El mismo título alude a ello en G. Suárez.

Leporello será la encarnación del diablo, en Torrente (p. 255), y además Elvira confiesa: «¡Don Juan tiene el demonio en la lengua!» (p. 335). El hacer del maligno compañero de don Juan estaba insinuado en Mérimée, don García, si bien dejando lugar a la ambigüedad.

No falta la mención en el asturiano, asociada aquí a la Capitana, «sacerdotisa de Belcebú» (p. 427), y, más connotativa, asociada a Vespasiano: «era [...] como una sierpe irisada» (p. 470). Ni siquiera está ausente en Azorín, aunque más traída por los pelos; el Obispo lo vio en París: «¡Era el Enemigo! ... Terrible ... terrible... terrible» (p. 141).

Suele atribuírsele la virtud de la *liberalidad*. El francés hace regalos a sus enamoradas, dona todos sus bienes a su hijo; y el joven de Torrente antes de desaparecer lega sus posesiones a Mariana. Esta generosidad se la había conferido ya Tirso.

Todos han reconocido como consustancial a Don Juan la *teatralidad*, tanto en su esencia como en su existencia. Cualquiera que sea el género en que se vierta la leyenda, presenta ésta elementos teatrales: elocuencia, gestos, cambios de tono y de vestuario; es decir, signos auditivos y visuales que son propios del género teatral, como indica A. Tordera¹¹.

La «historia» de Torrente acaba con estas palabras del narrador: «Y en aquel instante, sólo en aquel instante, comprendí que don Juan y él [Leporello] no eran más que unos actores» (p. 345). Las actitudes del Marqués de Bradomín son las del que está siempre en escena, como han señalado la mayor parte de sus críticos. La despedida de don Juan y Jeannette, con sus gestos y silencios (p. 148), es igualmente teatral. Pérez de Ayala pone en boca de un personaje: «¡Ah, Vespasiano! ¡Qué ojos de bálsamo oriental! ¡Qué bigotillo de sultán! ¡Qué hermoso muslo y pierna; pidiendo están la malla de seda, de color malva, de don Juan Tenorio!» (p. 471). Unamuno señala continuamente la teatralidad del protagonista; valga esta pequeña muestra del principio: «Inés: —Tú..., no lo sé..., pero, la verdad, se me antoja que siempre estás representando... Juan: —¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida...» (Acto I, esc. I, p. 566). El de Montherlant confiesa: «tu peux te dire aussi que depuis un demi-siècle je joue la comédie de la vulgarité. [...] Oui, mais cette fois nous sommes dans une tragédie» (Acto III, esc. I, pp. 114-115). La mayor parte de estos donjuanes se saben Don Juan. Es algo parecido a lo que le pasa al ingenioso caballero que sabe que la historia del ingenioso hidalgo ha sido ya difundida por los libros. El de Unamuno se reconoce literario: «fui Don Juan Tenorio, el famoso burlador de Sevilla...» (Acto III, esc. IV, p. 619) y conoce a sus críticos (Acto I, esc. III, p. 573); también en Montherlant (Acto III, esc. II). Las referencias son asimismo múltiples en Torrente; valga ésta como muestra: «¿No le dije todavía que vamos a España todos los años? Es para

11. A. Tordera (1978), pp. 157-199.

ver los Tenorios» (p. 124). Este conocimiento de su popularidad aumenta su *narcisismo*.

Una característica común a todos ellos es su *elocuencia*. La mayor parte de sus creadores se la reconocen explícitamente, sólo Montherlant no hace mención de ella aunque la ejemplifique en la práctica; sin embargo, la subraya en la explicación de su texto: «A cette mobilité du caractère correspond la vivacité dans l'élocution, puisque l'élocution est adaptée au mouvement de l'âme» (p. 158). Por ser un don bastante notable mostraremos algunas referencias. Dice Xavier (secuencia 25, p. 128): «Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción». La habilidad oral de don Juan del Prado sobresale entre sus contertulios, de ahí que se le premie con la rosa más lozana (cap. XXXV). Vespasiano «era un gran parlanchín» (*Adagio de Tigre Juan*, p. 363). M.^a Concepción piensa que es «más dulce su acento / que un panal al alba destilando miel» (Acto I, esc 7, p. 26); pero M.^a Esperanza, más explícita, le confiesa: «¡Estoy ebria de ti! [...] ¡De tu voz, varonil, dulce y suave, / que me adormece en sedas y me alza / en éxtasis de amor sobre la tierra» (Acto III, esc. 3, p. 60). Igualmente se teme la labia del Hermano Juan; por otra parte, al estar siempre representando, esta habilidad será fundamental. Sonja es quien lo expresa más por extenso: «No lo escuchaba sólo por lo que me decía, sino principalmente por la manera de decirlo. El tono, el modo de mirarme, sus movimientos y sus gestos, quizá algo inefable que salía de él y lo envolvía como un aura, me herían dulcemente, me herían casi traidoramente, porque yo creía entonces haberme desentendido de todo lo que no fuesen sus ideas sobre Don Juan, de todo lo que no sujetaba la atención de mi mente; y, sin embargo, lo que en su voz había de caricia, me acariciaba» (Cap. 1, p. 52).

En todo Don Juan hay *cantos* que subrayan o anticipan la acción o el contexto. Pueden ser serenatas amorosas, que favorecen la conquista o crean el clima acorde con ella, o bien resumen la situación (*La Mort qui fait le trottoir*, p. 39, 72, y explicando su conducta don Juan echa mano de la comparación con el piano, p. 86). Pueden ser también cantos litúrgicos: «Del fondo del claustro viene el rumor dulce y milagrero de las letanías de la Virgen, que las monjas cantan en el coro», acotación al acto III de *El Burlador*. En Valle hay, además, «cantigas del vulgo» y «se oían las voces de unas niñas que jugaban a la rueda: Cantaban una antigua letra de cadencia lánguida y nostálgica» (pp. 80 y 44).

Pero con los cánticos no acaban los *efectos sonoros* que pueblan las distintas versiones. Hemos oído el piano en Montherlant y en Torrente, justo antes del tiro; hay también campanillas que acompañan al viático: «en el fondo del claustro resonaba un campanilleo argentino, grave, litúrgico» (Valle, p. 35); «exhalaba su perpetuo sollozo la fuente» (*Sonata*, p. 44), también presente en *El Burlador* (acotación al acto I, p. 5).

Como se observa en una obra de contrastes, como es la que nos ocupa, al lado del erotismo está lo religioso, junto al pecado el candor de la niñez, la animación de lo inanimado, la participación de la naturaleza: «los mirlos cantaban en

las ramas» (p. 50); no sólo, pues, contrastes en el contexto, sino también en la situación.

Al presentarlo Tirso le hacía trocar una prenda, la capa, con el Marqués de la Mota, por lo que éste resultaba engañado y ofendido. Parece que es propio de Don Juan el *cambio de vestuario*, quizá como un juego con su identidad o con la apariencia. Vespasiano Cebón va vestido conforme a su época, aunque la imaginación popular lo vista de Don Juan. El burlador no cambia de vestuario; sin embargo en el insomnio una monja lo asocia a Satán, y en la vigilia el confesor y el jardinero lo ven como un ladrón. En las acotaciones unamunescas se lee: «Juan, en los primeros actos, vestido a la moda romántica de 1830, con capa»; en el tercero, «de fraile» (pp. 561 y 603). *La Don-Juanía* presenta a cada uno de ellos con la vestimenta propia de su época. El de Montherlant, además de emplear máscara en algunas ocasiones, es confundido con el Duque Antonio a causa del cinturón olvidado en la cámara de doña Ana (Acto II, esc. IV, p. 75). Juan Pérez viste al día («de traje gris, grises también los aladares y el bigote», Cap. 1, p. 22; normalmente emplea gafas oscuras, Cap. 1, p. 59), pero don Juan Tenorio y Ossorio de Moscoso no sólo viste a la moda francesa del siglo XVII (cap. V, p. 296) sino que además da una fiesta de disfraces.

Entre los gestos más repetidos de Don Juan está el de la *mano*. Darse la mano tiene al menos dos significados en nuestro texto: erótico y audaz. Con frecuencia Don Juan da o besa la mano de sus enamoradas como parte del galanteo. La entrevista con el Comendador acaba cuando se dan la mano.

Pero la mano es también reflejo de delicadeza y belleza: «La Princesa, sin reparar en ello, apoyó la frente en la mano, una mano evocación de aquéllas que en los retratos antiguos sostienen a veces una flor, y a veces un pañolito de encaje» (secuencia 12, p. 75). Un marcado carácter erótico presenta la mano añorante del hermano Juan quien «les acaricia las cabezas. De cuando en cuando introduce la mano en la melena de Inés, y luego la huele y se la pasa por la frente» (Acotación a la escena IX, Acto III, p. 617).

En Montherlant es la respuesta a una situación cómica, algo absurda: «Linda –Qu'est ce que c'est, caresser? Don Juan, bas - Elle exagère (haut). C'est câliner, cajoler, aimer, toucher. Linda –Et ça s'écrit comment? Avec deux r? Don Juan, la caessant. –Avec deux mains» (Acto I, esc. II, pp. 44-45).

Ya hemos visto cómo ciertos elementos, esenciales o accesorios, siguen incorporándose a los textos. Veamos ahora en estos Don Juanes su concepto del amor y su opinión sobre sí mismos.

Parece que algunos de ellos se sienten incomprendidos. Xavier: «Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz» (secuencia 16, p. 93); don Juan Tenorio insiste: «Ce que je suis mourra, non ce que je ne suis pas. Ce que je ne suis pas tous le carillonnet avec quelle outrecuidance» (Acto III, esc. IV, p. 132), y don Juan Tenorio y Ossorio de Moscoso también se lamenta: «No puedo quejarme de mi fortuna con los poetas, pero a los sabios poco debo agradecerles» (Cap. IV, sec. 2, p. 149). El herma-

no Juan confiesa: «Ni yo acabo de entenderme... Así me nació...» (Acto I, Esc. 1, p. 565).

Casi todos se muestran conscientes de su destino y de su oficio. «Volar de flor en flor es mi destino, / segar ensueños y sembrar nostalgias» (Villaespesa, Acto III, esc. IV, p. 63). «¿Cómo no voy a atreverme, si atreverme es mi oficio?» (Torrente, Cap. V, sec. 6, p. 335). Parece que una de las características de estos Don Juanes fuera, no ya sólo el conocerse a sí mismos, sino el ser cerebrales.

Algunos asocian amor y libertad. V. Cebón: «la esencia del verdadero amor es la libertad. Libertad sin traba ninguna» (*El Curandero*, Cap. 2, p. 522); el Burlador de Villaespesa: «¡Soy la libertad!» (Acto II, esc. últ., p. 48); sin embargo el Comendador francés expone: «Où il y a amour il n'y a plus de liberté» (Acto II, esc. IV, p. 89), si bien parece que este personaje sabía poco del tema.

Lo que les mueve a la conquista puede ser la curiosidad, como a don Félix de Montemar («podía más, en mi ánimo la curiosidad que el deseo», Torrente, cap. IV, sec. 8, p. 200), pero también la huida de un mundo que les desagrade («Arrivé à mon âge, mon expérience du monde me remplit d'horreur, el c'est seulement dans la chasse et dans la possession amoureuses que cette horreur est oublié», Acto II, esc. IV, p. 94); incluso éste dirá: «J'ai horreur d'être aimé» (Acto I, esc. II, p. 51). Pueden estar en desacuerdo consigo mismos («nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre», Acto I, Esc. I, p. 565); «¡Condenado a ser siempre el mismo... a no poder ser otro..., a no darse a otro.. Don Juan!... ¡Un solitario...!, ¡un soltero...!, ¡y en el peor sentido! (Acto III, esc. II, p. 607), dice el de Unamuno; y el de Torrente: «He muerto como don Juan, y lo seré eternamente. El lugar donde lo sea ¿qué más da? El infierno soy yo mismo» (Cap. V, sec. 6, p. 341-).

Quizá el que mejor se conozca, o al menos el que más datos nos da sobre sí, sea el de Montherlant, quien confiesa: «le n'ai pas confiance, mais j'agis comme si j'avais confiance» (Acto III, esc. I, p. 109). Esta apariencia es fundamental en Don Juan; en el mismo texto se dice que vive en ella (Acto II, esc. IV, p. 93) y Madariaga también lo entiende así: «Byron: -¡Luego vuestra indignación / era de puertas afuera! Pushkin: -¿Pues qué queráis que fuera / en un Don Juan?» (esc. V, p. 648). Este divorcio entre apariencia y realidad, básico en don Quijote, vuelve a repetirse en la interpretación del mito en nuestro tiempo. Pérez de Ayala y Unamuno le achacan también su falsedad.

Pero el amor de Don Juan no se limita ya a las mujeres, aunque éste sea rasgo esencial y definitorio del tipo. Puede extenderse al género humano (Montherlant, Acto II, esc. IV, p. 82) o haberse transformado («El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo», dice el de Azorín, Epílogo p. 152). Podemos preguntarnos con De Beer «quel écrivain n'a pas Don Juan dans ses tiroirs?», y cada uno hará de él el portavoz de sus preocupaciones. Parece común a los escritores contemporáneos nuestros el deseo de humanizarlo y, por tanto, de desmitificarlo, pero parece también que ninguno acaba de lograrlo, sin que me atreva a decir que la limitación esté en ellos y no en nuestra necesidad de que siga siendo un mito.

Valle Inclán (1904) se plantea el tema como «memorias». Xavier es, quizá, desde un punto de vista estético-vital el más refinado de todos los donjuanes. Evidentemente goza de la vida y de lo que ésta ofrece. Nos trasmite su capacidad de disfrutar empleando los cinco sentidos y en este contexto se encuadra lo erótico. La tabla de salvación ante un mundo adocenado es, tal vez, otro mundo real, no ficticio, pero sustentado en el placer estético.

Azorín (1922), pasadas ya sus excentricidades juveniles, ha descubierto «el encanto de lo vulgar», de lo cotidiano. Su protagonista no vive de recuerdos, sino el presente, y entre lo religioso y lo laico se ha vuelto «compasivo»; nada queda en él del egotismo baudeleriano ni del aristocratismo del Marqués, «confundido entre el pueblo, don Juan sonrío» (p. 125). Frente al frenesí de la acción, la tranquila contemplación.

Pérez de Ayala (1926), empeñado en destruir a Don Juan, nos ofrece uno de vía estrecha, cercano al mozo rijoso de taberna o figón del que hablaba Caro Baroja. Su nombre y apellido, Vespasiano Cebón, –a nivel denotativo, cacofónico, y a nivel connotativo, vulgar– son ya una desmitificación y sólo con eso ha perdido buena parte de su atractivo. Tiene claramente un alter ego, Tigre Juan, a quien, en este planteamiento maniqueo, se le propone como modélico; en una ocasión, incluso, se le llama don Juan, pero tampoco éste da la talla de mito. Es un hombre serio, trabajador, familiar, comprensivo, buen marido; pero cuando se piensa en Don Juan no tenemos en cuenta las instituciones, ni la lógica someterá a la fantasía.

Villaespesa (1927) en su «poema escénico» nos presenta a un don Juan más cercano al ideal: atractivo, seductor, brillante, cínico, del que se sabe que es tornadizo y a pesar de eso las damas pretenden conquistarle («porque eres / el galán que sueñan todas las mujeres / al abrirse en rosas nuestra juventud», «¿Que ama a todas?... ¡No es cierto!... ¡A una tan solo!... ¡A mí!, pp. 48 y 47). Se mantiene como ideal por ser inalcanzable, pero le falta el arrojo y la valentía que tenían sus antecesores de otras épocas. En cierto modo, el papel del Comendador es ejercido aquí por el jardinero; no hay, empleando una terminología lingüística, oposición sino contraste. Como en los anteriormente tratados, ni hay cena, ni entierro, ni muerte de don Juan.

Unamuno (1934) abre el cajón del que hablaba De Beer para volver a exponer su preocupación básica, la muerte, y fundamentalmente para responder a su eterna pregunta, ¿qué es la vida? Sólo que ambas cuestiones estaban ya en el prólogo y la «vieja comedia nueva» de don Miguel no aporta nada, si no es la forma dialogada, y ni siquiera llega a ser teatral. La vida, para el vasco, es sueño y es teatro, Don Juan «se siente siempre en escena, siempre soñándose» (p. 548), por tanto Don Juan es una falsedad, «un papel» (p. 619); lo que pasa es que, concluye, todos somos un papel. «Cuando Don Juan se arrepiente, se mete a fraile», dirá Juan de Mairena (p. 125), y eso es lo que hace el de Unamuno. De acuerdo con la tradición morirá.

Madariaga (1950) plantea una pieza en un acto, en verso y prosa, que es, en definitiva, un divertimento intelectual. Pone en relación a los seis personajes lite-

rarios más famosos, destacando sus características y mostrando que el de Zorrilla fue el único que se enamoró, por eso se queda con la dama. Critica la proclividad de los españoles al enfrentamiento fratricida y la neutralidad inglesa ante esta Guerra Civil. Si estuviéramos en el ámbito musical diríamos que este texto es una variación.

Montherlant (1958) recoge la obsesión por la conquista y le añade la preocupación por la muerte. Hace de él un ateo con base cristiana: satanismo e invocación a Dios. Don Juan se caracteriza por la movilidad de su carácter, su «*ondoisement perpétuel, moral et physique*». Su esencia es el cambio, «*il cumule le changement et la durée*». Entre estos contrastes, nos encontramos con un don Juan generoso, no porque sea liberal, sino por lo que atañe a su espíritu. De Molière toma algunos elementos constructivos: escenas cómicas que retrasan el desenlace, libre pensamiento y libertad de conducta y un protagonista cerebral. Se elimina aquí lo sobrenatural: «*il n'y a pas de fantastique: c'est la réalité qui est le fantastique*»; el mismo Montherlant confiesa que la escribió para despojar a Don Juan del sentido profundo del que se le había cargado, eso explica el sentido del humor del personaje que le lleva a reírse de sí mismo («*Je suis un peu vaurien*», Acto I, esc. I, p. 32) e incluso de su manía («*Dès l'instant qu'il n'y a pas de tigres en Andalousie, je suis bien obligé de chasser la femme*», Acto I, esc I, p. 25).

«Un propósito meramente literario» es el que lleva a Torrente Ballester a escribir su Don Juan (1963): «Sumar, a las muchas existentes, mi particular versión de Don Juan». Concibe un don Juan nacido en el siglo XVII que sigue viviendo en el XX, éste morirá representando a aquél en un escenario parisino, pero sólo aparentemente. De nuevo vemos aquí el conflicto entre la apariencia y la realidad, y no es casual en un autor, como éste, gran admirador de Cervantes. Como hicieran Unamuno y Madariaga, recoge numerosas referencias a versiones anteriores: a Tirso y Zorrilla –Torrente ha sido también crítico teatral–, a Mozart, a Baudelaire, etc. Este don Juan tiene conciencia de sí, se sabe personaje literario. A Leporello le otorga mayor autonomía, también conoceremos su vida anterior, su origen infernal. El Comendador pierde aquí toda su nobleza para llegar a ser un depravado, está aquí a la altura del Don Juan tradicional; sin embargo, don Juan es mucho más sensible y discursivo que lo acostumbrado.

En resumen, nos encontramos ante unos Don Juanes que interpretan a su ancestro; en general podemos decir de ellos que son más reflexivos, más cerebrales. Se añaden características nuevas al mito: sentimiento, generosidad, compasión, serenidad, arrepentimiento; incluso, puede estar ya retirado de su oficio de conquistador. Por lo que atañe a la literatura española, no quiero dejar de notar el interés que despierta el tema en casi la totalidad de los escritores de la llamada generación del 98.

Y, para finalizar, diremos con Musset:

*Oui, Don Juan. Le voilà ce nom que tout repète,
ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
dont chacun vient parler, et que nul ne comprend.*

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN: *Don Juan*, Madrid: Espasa Calpe, Austral, 7^a edición, 1968.
- BAUDELAIRE, Ch.: «Don Juan aux enfers», en *Les fleurs du mal*, París: Gallimard, NRF, 1972.
- CARO BAROJA, J.: *De arquetipos y leyendas. Dos tratados introductorios*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1989.
- CENTENO, E.: «Angel Facio. Director de escena», entrevista en *Diario 16 - Cultura*, 2 XI, 1991, p. 35.
- ESPRONCEDA, J. de: *El estudiante de Salamanca*, Madrid: Castalia, 1982.
- FACIO, A.: *Programa de mano a Don Juan Tenorio*.
- GARCÍA LORCA, F.: *Obras Completas I*. Madrid: Aguilar, 1975.
- GOÑI, J.: «Mujeriegos», en *Entorno de Mujer* N^o 1, noviembre 1991, pp. 82-86.
- MACHADO, A.: «Sobre Don Juan», en *Juan de Mairena*, Madrid: Cátedra I, 1986, pp. 124-125.
- MADARIAGA, S. de: *La Don-Juanía*. Barcelona: Bruguera, 1972.
- MAEZTU, R. de: «Don Juan o el poder», en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1981, pp. 71-106.
- MARAÑÓN, G.: *Don Juan*, Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1940.
- : «Psicopatología del Donjuanismo», en *Obras Completas III*, Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- MÉRIMÉE, P.: *Les âmes du purgatoire*. París: Classiques Larousse, 1972.
- MONTHÉRLANT, H. de: *La mort qui fait le trottoir (Don Juan)*. París: Gallimard, Folio, 1972.
- MOZART, W. A. y DA PONTE, L.: *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito*, 1787.
- PÉREZ DE AYALA, R.: *Tigre Juan y El curandero de su honra*, Barcelona: Planeta, 1974.
- PUJOL, C.: *Abecé de la literatura francesa*, Barcelona: Planeta, 1976.
- SALINAS, P.: «Don Juan Tenorio frente a Miguel de Unamuno», en *Literatura Española Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1972, pp.74-79.
- TAMBASCIO, G.: «Se habla de: Don Juan, un mito vivo», en *Mía* N^o 270, 11 al 17 de noviembre de 1991, pp. 30-31.
- TIRSO DE MOLINA: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1958.
- TORDERA, A.: «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1978, pp. 156-199.
- TORRENTE BALLESTER, G.: *Don Juan*, Barcelona: Destinolibro, 1975.
- UNAMUNO, M. de: *El hermano Juan*, Barcelona: Bruguera, 1972.
- VILLAESPEA, F.: *El Burlador de Sevilla*, Madrid: Ed. La Farsa, 1928.
- ZORRILLA, J.: *Don Juan Tenorio*, Barcelona: Bruguera, 1972.