



Don Juan: Revisión y vigencia de un mito literario

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Lic. Ana del Mar Tlapale Vázquez

Director de tesis

Dra. María Ema Llorente

Cuernavaca, Morelos, 01 de marzo de 2018.

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACYT, a partir del 2 de octubre de 2012.

Para Eduardo Velarde

Agradezco a todos aquellos que estuvieron presentes y que fueron parte de la realización de este logro académico y personal. Particularmente, agradezco:

A mi madre por tanto apoyo, cariño y solidaridad. Gracias por hacerme quien soy y por enseñarme a no dejarme vencer por las circunstancias.

A mi familia por ser paciente con mis momentos difíciles y por entender mis ausencias y distancias.

A Emiliano, Mateo, María José, Paola e Inés por hacer menos complicado el trayecto, por todas sus risas, sus miradas y su cariño.

A la Dra. María Ema Llorente por su invaluable apoyo, por tomar el proyecto a medio camino, y sin conocerme, y por involucrarse tan a fondo en esta aventura donjuanística. Gracias por dedicarle tanto tiempo e interés a esta investigación.

A Rodrigo Mier, siempre, porque sus palabras y enseñanzas siguen presentes en todos mis pasos académicos.

A la Dra. Anna Reid por sus valiosos comentarios y por tomarse el tiempo de leerme. A la Dra. Tornero, el Dr. Miquel y al Dr. Gutiérrez también por su valiosa lectura.

A Juan Carlos Ramírez por su impecable (e interminable) trabajo durante toda la maestría.

A Yeye, Ale, Estef, Dora y Pablo por ser los mejores compañeros y por formar el mejor grupo que he tenido. Gracias por hacer inolvidable este camino y por tantos momentos especiales, llenos de hormigas, cafés, cumpleaños, huevecillos, risas, sueños y ardillas miedosas.

A Susi y Rosalía por estar siempre al pendiente, por ser tan buenas colegas y por acompañarme en este largo y complicado camino.

A Francisco Reveles por la confianza, la paciencia y por permitirme ejecutar mis intereses profesionales y académicos simultáneamente. Agradezco especialmente todo el apoyo recibido, como jefe, como ser humano y sobre todo como compañero.

A mi querida Ana Canto por tantas pláticas, tanto café, tanta solidaridad, tantas donaciones culinarias, tantos paseos buscando gatitos y por llevarme al lado *fit* (y a veces no tanto) de la vida.

A Eduardo Velarde por ser mi compañero de vida, por crecer conmigo, por compartir momentos increíbles y otros no tanto. Gracias por apoyarme, quererme y por seguir formando esta solidaridad léxica.

A Loti, Tlayus, Timón y Jero por hacer más llevadero el trayecto y por mostrarme el amor más puro y bello que existe.

Don Juan: revisión y vigencia de un mito literario

Introducción	1
Preámbulo	
Antecedentes del mito de Don Juan	6
El mito en la obra de Tirso de Molina	10
El mito en la obra de Zorrilla	11
El mito en la obra de Campos García	12
Capítulo 1	16
Tematología	18
El argumento	20
El tema	22
El motivo	26
El arquetipo	27
El mito	29
El mito literario	33
El mito de Don Juan: posturas a favor y en contra	35
Capítulo 2	44
<i>El mito de Don Juan</i> de Jean Rousset	44
El muerto y sus apariciones	45
Ana y el grupo femenino	47
El héroe	51

Capítulo 3	58
El muerto	58
El muerto en <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina	58
El muerto en <i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla	61
El muerto en <i>La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI</i> de Jesús Campos García	63
El grupo femenino	68
El grupo femenino en <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina	68
El grupo femenino en <i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla	71
El grupo femenino en <i>La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI</i> de Jesús Campos García	73
El héroe	77
El héroe en <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina	78
El héroe en <i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla	79
El héroe en <i>La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI</i> de Jesús Campos García	81
Conclusiones	90
Bibliografía	97

INTRODUCCIÓN

Hablar de Don Juan inevitablemente remite a la imagen de un seductor, pero no a cualquiera, sino al más emblemático, al burlador por excelencia. Al decir su nombre viene a nuestra mente una imagen de engañador, de criminal, de pillo, pero ¿a qué autor ligamos esta figura? ¿A Molière? ¿A José Zorrilla? ¿A Lord Byron? ¿A Mozart? ¿A todos? ¿A ninguno? ¿Cuál fue el primero? ¿Cuál es el original? Hablar de Don Juan no remite necesariamente a un artista en específico; es más, es posible que no venga a nuestra mente siquiera preguntarnos si su origen está en la literatura o si es parte ya de un imaginario colectivo. Hablar de Don Juan es, entonces, hablar de un elemento que ha trascendido el mundo de lo artístico y se ha integrado a la vida, a la cultura popular.

Existen decenas de versiones literarias que representan, cada una a su manera y con su estilo, al mito en su conjunto: un héroe seductor, una mujer burlada y un muerto justiciero. Existen también representaciones musicales, como la ópera de Mozart o el poema sinfónico de Strauss, entre muchas otras, y también existen manifestaciones en otras artes.

Son múltiples también los estudios que analizan tanto las obras literarias como las representaciones de los personajes principales. Pero dentro de todo este universo académico se han descuidado las aportaciones literarias a la mitología clásica de Don Juan; es decir, existen pocos estudios académicos dedicados a las obras más actuales de temática donjuanística. Esta es la razón por la cual se analizó una obra relativamente reciente (2008): para compararla con las versiones tradicionales y ver si los postulados académicos clásicos son aplicables a ella.

La investigación nació principalmente por la inquietud personal acerca de por qué hay tantas versiones tan diferentes de una misma historia, ¿qué tiene de especial un hombre que seduce, engaña a las mujeres y riñe con los hombres?, y ¿por qué se reproduce tanto esta idea?

El primer intento de cristalizar estas dudas en una investigación seria y digna de un trabajo de este nivel, comenzó por leer y analizar cuanta versión pudiera, tratar de encontrar similitudes entre ellas, más allá de las obvias, e intentar también reconocer si cada obra respondía a la época, al entorno y al momento histórico en que había sido creada. Dicho intento no prosperó, pero sirvió para acotar y utilizar solo versiones españolas, universo que seguía siendo abrumador, y que llevó a elegir las dos versiones emblemáticas: *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina (1630), y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1844). A ellas se unió una versión posmoderna, escrita en 2008 y titulada *d.juan@simetrico.es. La burladora de Sevilla o el tenorio del siglo XXI*, de Jesús Campos García.¹

Después de hacer una breve lectura de las tres obras y de considerar las distintas perspectivas teóricas que podrían utilizarse, así como los enfoques posibles para dicha investigación, surgió la idea de analizar las invariantes que plantea Jean Rousset en su libro *Le mythe de Don Juan* (1978), texto clásico en los estudios de este tema. Dicha idea suponía aceptar que Don Juan era considerado un mito, por lo cual se realizó un recorrido por las definiciones principales de dicho término, para después formular la hipótesis de que, en efecto, hablar de Don Juan es hablar de un mito. Dicho mito es de tipo literario y, a pesar de todas las variaciones que tiene la obra de Campos, el mito sigue vigente, como se intentará demostrar a lo largo de esta investigación.

¹ La descripción detallada de cada obra se hará más adelante.

El enfoque que se dio al estudio fue el tematólogo, por considerarlo el más adecuado para el tipo de investigación que pretendíamos lograr. La tematología se define como el estudio de temas, motivos y mitos de la literatura (literatura comparada).

El objetivo principal de esta investigación fue ver si los postulados de Rousset se cumplían, y de qué forma, en las tres obras, y así comprobar que se trata de un mito literario que ha estado vigente desde el Siglo de Oro hasta nuestros días. Además, se analizaron todas las otras nomenclaturas posibles que se han usado, o se podrían usar, para referirse a Don Juan: tema, motivo, argumento, arquetipo, tema-personaje, entre otros. Lo anterior para reforzar la idea de Rousset y para tener argumentos propios para defender la postura de Don Juan como un mito.

Otro de los objetivos fue ver cómo funcionan estas invariantes en cada obra y compararlos con las otras versiones y ver si es posible que dichas versiones aporten algo, ya sea de su momento histórico, de su contexto social, o de la visión misma del autor.

Finalmente, producto de la investigación previa a la escritura, se encontraron varios autores que ya habían estudiado el mito de Don Juan y se eligieron dos por su pertinencia y porque complementaban el objetivo principal de la investigación. Tal es el caso de la teoría de la remitificación y la desmitificación que sufre el mito, postulada por Carmen Becerra en su *Estudio comparado de Don Juan* (1997), y la afirmación de Leo Weinstein de que la mayor fortaleza y, a su vez, la mayor debilidad del mito de Don Juan es el hecho de que sea una obra inacabada (1959). Dichas ideas se tendrán en cuenta al analizar las obras.

La tesis está dividida en tres capítulos, en ella se hace un recorrido de las obras principales que forman el mito de Don Juan, tanto en la literatura como en otras artes. Se

hace también una breve introducción acerca de la crítica y de algunos de los estudios enfocados al mito en cada una de las obras elegidas.

En el primer capítulo se realiza, como ya se adelantó, un recuento de los distintos conceptos con los que se ha clasificado a Don Juan: como un tema, argumento, motivo, arquetipo. Se buscó a los principales teóricos de cada uno, se plasmó su propuesta y se discutió acerca de por qué no era la adecuada para definir el mito. Después se hizo un análisis del concepto de mito para conocerlo más ampliamente, así como a las acepciones y usos que se le da a este concepto, lo cual llevó a puntualizar que, al tratarse de Don Juan se habla de un mito, sí, pero de un mito literario. Se hizo también una revisión de la crítica acerca del mito de Don Juan, asumiendo que lo es. Se encontraron opiniones muy variadas y basadas en distintos aspectos, tanto de la obra como de los personajes analizados. Se dio cabida a opiniones tanto positivas como negativas, como se verá en el desarrollo del capítulo.

El segundo capítulo se dedica exclusivamente a analizar el texto teórico principal de esta investigación: *Le mythe de Don Juan*, en el que Rousset expone los elementos que considera invariantes en el mito, los explica y analiza en las obras fundacionales. Se utiliza el texto original en francés para dar mayor fidelidad a las ideas del crítico. Dichas invariantes son: 1) el muerto y sus apariciones, 2) Ana y el grupo femenino, y 3) el héroe. Se respeta el orden en que estos invariantes aparecen en el texto de Rousset.

El tercer y último capítulo está dedicado al análisis de las obras ya señaladas, utilizando las invariantes de Rousset. Se analiza cómo es que funcionan éstos en las tres obras. Las obras clásicas, la de Tirso y la de Zorrilla, fueron analizadas con una profundidad menor, o se enfocaron solamente en las invariantes, debido a que este estudio se ha hecho

con anterioridad. El análisis más profundo se hace en la obra de Campos, lo que trae a la presente investigación a la actualidad que nos compete.

Dicho estudio se hace por invariante; es decir, se toman todas las representaciones del muerto en las tres obras y se analizan y comparan para así tener una visión más clara de cómo se representa y cómo se comporta cada una en los diferentes textos, lo mismo con las demás invariantes.

Finalmente, se presenta un apartado de conclusiones, en el que se exponen las deliberaciones resultantes de los análisis, las teorías y los resultados de la investigación.

PREÁMBULO

Antecedentes del mito de Don Juan

Antes de comenzar con esta investigación, considero pertinente plantear los antecedentes del tema, los alcances, presentar una visión general y panorámica los alcances que el mito de Don Juan, concepto o denominación que se adopta como hipótesis en esta tesis y que se desarrollará a lo largo de este trabajo, ha tenido en la historia no solamente de la literatura sino de la música, el cine y hasta la pintura.

La figura de Don Juan es un referente común en la sociedad actual; aunque quizá no todos sepan que este término, que es incluso utilizado como adjetivo, tiene su origen en un personaje literario del Siglo de Oro español. *El burlador de Sevilla* fue la obra donde, se dice, este personaje se presentó por primera vez y se extendió hacia distintas partes del mundo, ya sea como traducción o como versiones distintas, o quizá no tanto, de la misma historia. Dicha historia nace como representación teatral de la pluma de Tirso de Molina, pseudónimo de Fray Gabriel Téllez, aunque el mito no se crea con esta versión, sino con todas las posteriores que lo afirman y lo mitifican con su reproducción. En palabras de Eliana Cárdenas, los mitos pueden, según la perspectiva que escojamos, servir para darnos cuenta de la universalidad de determinados comportamientos o para reforzar la tradición, al aumentar su valor y prestigio al asociarla con una realidad más alta, mejor y sobrenatural. En este mismo sentido, la autora señala que el mito es indispensable en toda cultura (2001:17). En el caso del mito de Don Juan, y como se recuperará más adelante, surge de la unión de dos mitos que ya existían, pero no se habían mezclado en la misma historia: el mito del convidado de piedra y el mito del seductor. Esta combinación da origen a un nuevo mito y resulta sumamente atractiva para el público y para los autores, que lo reinventarán y lo modelarán a su manera.

Existen otras versiones, como el *Dom Juan* escrito por Molière en Francia en 1665; *Don Juan*, el poema de Lord Byron escrito en Inglaterra en 1821; la versión española de Azorín, *Don Juan*, escrita en 1922; un *Don Giovanni in Sicilia*, del autor italiano Vitaliano Brancati de 1942 y *Don Juan und Faust*, obra en la que el alemán Christian Dietrich Grabbe crea un Don Juan que dialoga con el Dr. Fausto, escrita en 1829.

El mito de Don Juan resulta tan atractivo que, como ya se mencionó, se hace presente en diversas partes de Europa y el mundo, pero ¿qué sucede con estas representaciones? ¿Son parecidas? ¿Son meras traducciones? ¿Son adaptaciones?

Al parecer, la figura central, la del seductor, es la misma, pero según las distintas representaciones el personaje cambia y también la manera de presentarlo. Cambia además el tratamiento de la obra dependiendo del país y la temporalidad en que se ubique. La manera en que se transmite la historia también es diferente: empieza siendo una comedia de corral del Siglo de Oro español, luego Zorrilla la retoma con un drama teatral en el Romanticismo español, Byron la vuelve un poema extenso y Lorenzo Da Ponte la convierte en un libreto de ópera en dos actos que será musicalizada por Mozart, sin mencionar las diversas representaciones plásticas que este tema ha inspirado. En suma, la figura de Don Juan ha pasado por casi todos los ámbitos artísticos, pero ese mismo cambio de género y de la manera de transportarse supone también un cambio en las adaptaciones y representaciones del personaje.

Diversos autores han hecho referencia a Don Juan en sus ensayos, como Antonio Machado bajo el pseudónimo de Juan de Mairena, y Albert Camus en su *Mito de Sísifo*. Existen también quienes afirman, como ya hemos señalado, que el personaje es ya un mito, como lo hizo Jean Rousset en 1985 con la publicación de *Le mythe de Don Juan* y Maurice Molho con su texto *Mythologies : Don Juan, Sigismond*, escrito en 1993.

Los números de las variantes o manifestaciones del mito son inciertos; Campos García, autor que se analizará a profundidad más adelante, afirma, en una entrevista realizada por Liz Perales en 2008, que en la tradición se pueden encontrar trescientos donjuanes. Otros autores aseguran que hasta mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, se podía contabilizar medio millar de versiones (Marín, 1982:389).

El mito ha recorrido distintas partes del mundo y con diferentes expresiones artísticas, desde la música, la comedia del arte, la ópera, el teatro, la poesía, la novela, entre otras, pero es en Europa donde el personaje de Don Juan ha tenido mayor vigencia y vitalidad. En Italia, por ejemplo, hacia 1669 se pueden rastrear versiones teatrales y operísticas. En 1692 en Inglaterra existen ya composiciones musicales de Don Juan que fueron más exitosas que las de Molière. El éxito del Don Juan acompañado de música sirvió como medio de difusión y expansión del mito por Europa, debido principalmente a la mezcla de los elementos originales propios de la obra y la aportación teatral, musical y espectacular que la Comedia del Arte añade al mito (Rodríguez López, 2013: 50-51).

Si retomamos la obra musical dedicada al mito, no debe escapar a este recuento la ópera *Don Giovanni*, cuyo libreto fue escrito, como ya se señaló anteriormente, por Lorenzo Da Ponte, musicalizada por Wolfgang Amadeus Mozart y presentada por primera vez en 1787 en el teatro de Praga; ni el poema sinfónico de Richard Strauss casi un siglo después, en 1888.

Una versión importante es *Don Juan*, escrita por Lord Byron en 1821. Dicha importancia radica en que es la primera vez que se traslada la obra del teatro al texto lírico-narrativo. Según Rodríguez López, “si hasta entonces el mito de Don Juan había sido prioritariamente teatral, operístico, latino y centroeuropeo, con Byron y Pushkin se integra en la tradición literaria europea global, tanto en géneros como en problemática” (2013:52).

El mito llega a Francia por influencia italiana y, como afirma Georges Couton:

La filiation du sujet est connue : une légende puis une comédie espagnoles ; des adaptations italiennes, dont une en commedia dell'arte (1638) ; puis *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* de Dorimond (Lyon, 1658) ; et celui de Villiers (Hôtel de Bourgogne, 1659); enfin Molière. Il s'est inspiré surtout de Dorigmond et de Villiers, dont les œuvres ne sont pas négligeables, et du scénario des Italiens. Mais il y a beaucoup ajouté et renouvelé (2012: 10).

Dicho lo anterior, en este estudio se tomarán solamente las versiones españolas por distintas razones: para acotar el inmenso mundo de donjuanes; para tratar de contar con un universo homogéneo; por la preferencia a trabajar con obras en su idioma original y no con traducciones y porque, siguiendo el pensamiento de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, el mito de Don Juan forma parte de la atracción de los teatros europeos, pero nació en España (2013:47).

En contraste, Ramiro de Maeztu afirma que el mito de Don Juan no puede ser español ni de país alguno porque los elementos que lo constituyen no pueden ser reducidos a un solo lugar (1981:87). Afirma también que la figura de Don Juan es más popular que literaria: “quien la hizo realmente fue el pueblo, al reconocer en ella la fusión de dos viejas leyendas -la del burlador y la del convidado- y al encontrar en Don Juan la solución imaginativa de sus problemas” (1981:88). Dicha afirmación coincide con lo dicho al inicio de este apartado, donde se señala que el mito, además de ser indispensable en toda cultura, puede ser, de alguna manera, una forma de control, tanto social como ideológico (Cárdenas 2001:17), es decir, se le utiliza de manera ejemplar. El pueblo o los lectores son los encargados de hacer crecer el mito; ellos son los que lo adaptan a su entorno, lo reproducen y le dan valor ejemplar. Este mecanismo será el responsable de las variantes o versiones que existen y que seguirán proliferando; siguen creándose versiones actuales, o no tanto, que dan al mito la vitalidad y vigencia que lo ha caracterizado en todos estos siglos.

El mito en Tirso de Molina

La primera obra elegida, como ya se había señalado antes, es *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina. La segunda es *Don Juan Tenorio*, escrita por José Zorrilla y la última es *d.juan@simetrico.es La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*, escrita por Jesús Campos García.

A continuación, se contextualizarán brevemente las obras para tratar de entenderlas en el espacio, tiempo y entorno social en el que fueron escritas, cuál fue su aporte o importancia y por qué son piezas fundamentales para la vigencia y afirmación del mito de Don Juan.

La obra de Tirso es considerada como el origen del mito, aunque esta afirmación puede ser cuestionada por algunos estudiosos; hay quien afirma que el verdadero creador fue el dramaturgo español del Siglo de Oro, Andrés de Claramonte (Rodríguez López-Vázquez, 1989). Discutir la autoría original de este mito no es el objetivo principal de esta investigación, pero para efectos de la misma se tomará la versión atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. En palabras de Ignacio Arellano, Tirso crea el único final coherente; Don Juan va al infierno entre llamas: un fin necesario (2003:12).

El mito en la obra de Zorrilla

Para la obra de Zorrilla, quien le asigna un apellido al Don Juan, seguiré el pensamiento de David Thatcher Gies, quien en su estudio dedicado al teatro español del siglo XIX afirma que Zorrilla era ya una figura teatral reconocida cuando publica su *Don Juan Tenorio* en 1844. Thatcher afirma también que el Don Juan romántico es un héroe significativamente distinto a los de sus contemporáneos y debe ser estudiado fuera del canon

romántico (1996:188). Thatcher Gies prosigue su análisis del héroe creado por Zorrilla afirmando:

Zorrilla, con un ojo puesto en el gusto del público y el otro en las circunstancias políticas en que vivía, creó un héroe que pudiera satisfacer la necesidad de sobresalto y de espectáculo (de ahí los elementos mágicos de *Don Juan Tenorio*) y su propio deseo -y el del público- de encontrarse con un mensaje tranquilizador y conservador. [...] El teatro romántico desaparece entre las nubes junto con don Juan: la ardiente llama de la rebelión pesimista había sido sofocada de modo irrevocable (1996:189).

Varios elementos son rescatables de la cita anterior; el primero es el doble objetivo del autor que busca ajustarse al gusto del público y también al contexto social de la época. No es casualidad que el Don Juan de Zorrilla dé ese giro tan marcado al final de la obra y, completando esta idea con los estudios de David Thatcher Gies, se entiende el motivo de ese final tan drásticamente diferente: tenía que provocar una reacción en el público, moverlo y darle esperanza con la salvación de Don Juan; remitificarlo.

El segundo es que, si bien la obra de Zorrilla es la más conocida y difundida, su recepción no fue tan exitosa en un principio. Thatcher Gies añade al respecto:

Aun cuando esta obra iba a ser la más apreciada del repertorio español, y sin lugar a dudas la más representada, no fue un éxito inmediato [...] su éxito ha sido satisfactorio, no brillante [...] A medida que aumentaba [su] popularidad [...] aumentaba también la inclinación de otros dramaturgos a parodiarlo, de tal modo que llegó a desarrollarse una pequeña y estrambótica industria en la España del XIX dedicada a la burla, a veces cariñosa, a veces corrosiva, del héroe epónimo de Zorrilla (1996:190).

La idea de ir en contra de la tradición e imprimir un sello personal y actual en un mito literario tan arraigado como lo era el burlador o el Don Juan, más allá de los motivos para hacerlo y las ideas detrás de esta renovación literaria, supone un riesgo de que la obra no sea tomada en serio o que resulte algo molesto o inapropiado, y según la cita anterior, a veces se prestaba para burlas, condescendientes unas veces, y otras veces no tanto.

El mito en la obra de Campos García

Por su parte, la obra de Campos García, al ser una creación relativamente reciente, enfrenta el problema de contar con pocos o ningún estudio académico. Una de las ventajas, sin embargo, de ser una obra contemporánea, es que se puede tener acceso a reseñas periodísticas, entrevistas personales, videos, e incluso a pláticas virtuales por medio de las redes sociales. La siguiente cita es parte de una reseña escrita por Magda Ruggeri después del estreno de la obra de Campos García en el teatro del Círculo de Bellas Artes en Madrid, el 13 de noviembre de 2008:

La primera parte, en obediencia al título, nos presenta a la pareja base del mito, Don Juan y Doña Inés como simétrica, pero pronto vemos que el burlador queda rezagado, y aun a la defensiva, ante esta Inés burladora que María Cotiello encarna como una mujer supermoderna en el sentido más agresivo del término. No sólo ha remodelado sin prejuicios su cuerpo, sino que colecciona conquistas y hace avergonzar al pobre Juan, que Carlos Manuel Díaz presenta con acierto tímido y medroso, viéndose claramente superado en osadía e imaginación[...] Juan es un profesor que en su tiempo libre cultiva, además de las pendencias donjuanescas tradicionales, el hobby de la delincuencia informática poniendo sus habilidades al servicio de una Orden de «hackers de Cristo» (de evocación bastante evidente), en principio dedicada a disturbar sitios web pornográficos. [...] Este burlador de la *net* casi suscita la pena del espectador, viéndose continuamente superado por una Inés cómplice-competidora [...] La actualización y refundación del mito abandona los viejos términos de los pecados clásicos y de la condena al fuego eterno, para adoptar conceptos más modernos (sp).

La extensión de la cita se justifica al tratarse de una obra muy poco conocida y servirá para contextualizarla un poco y para entender el tratamiento que Campos le da a su Don Juan posmoderno. Un elemento que no es fortuito en la reseña es que se nombra a los actores: un elemento hasta ahora irrelevante en las versiones de Tirso y de Zorrilla; la obra adquiere otro valor al ser avalada por un par de nombres, lo que va completamente en contra de la lógica del teatro del Siglo de Oro. La inversión de personajes es evidente desde el título: por un lado está el hecho de que sea una burladora, y por el otro está la simetría entre Juan e Inés. Otro aspecto a destacar es que Don Juan no sea ya un noble y tenga que trabajar en una universidad

para vivir y pertenecer a un grupo de hackers en su tiempo libre. Dicho aspecto provoca, como lo dice la cita, una especie de lástima y un sentimiento de decadencia. Inés es ahora el personaje con más agencia, más libre y desvergonzado. Quizá lo más importante de la cita es el hecho de que, incluso en una reseña teatral, se utilice el concepto de mito al hablar de Don Juan. Este mito, se dice, abandona viejos términos y adopta conceptos más modernos.

Igual que pudo haber pasado con Zorrilla, esta novedad puede o no ser aceptada y aplaudida. En una entrevista realizada por Liz Perales a finales de octubre de 2008, Campos García señala que de los trescientos donjuanes que componen la tradición, su obra tiene guiños a los principales y afirma que, aunque su obra dista mucho de todas las anteriores, guarda los elementos justos para ser parte del mito:

P: De tan actualizado a su Don Juan no lo van a reconocer ni los autores que le precedieron.

R: Ni falta que hace, aunque hay datos más que suficientes que lo vinculan con el mito. Esta es una comedia con vida propia que se nutre de nuestra tradición escénica. No de todos -fueron más de trescientos los donjuanes-, pero sí tomo algo de los fundamentales, y a todos les hago algún que otro guiño.

P: ¿Qué guiños y a qué autores?

R: Al de Tirso, que crea el mito a partir de dos tradiciones orales, la del burlador y la del desafío a los muertos; al [de] Zamora, con cuyo Convidado de Piedra se consolida su representación anual; e incluso al de Zorrilla, el más conservador y acomodaticio, el más comestible. También al de Molière y al de Mozart (sf).

Campos escribe su obra conociendo la tradición y decidiendo, con plena consciencia, no seguirla totalmente, sino romperla y actualizarla, no sin antes guardar los elementos básicos para seguir perpetuando el mito.

A pesar de que hay pocos estudios teóricos que tomen en cuenta la obra de Campos, Sabine Schmitz escribió un artículo titulado “De la (im)potencia de un mito: la cultura española contemporánea a la búsqueda de Don Juan”, en el que hace un recorrido por el lugar que ocupa el mito en la actualidad y, además, realiza un breve recuento de las versiones españolas actuales más representativas. Schmitz afirma que los críticos actuales consideran

anacrónica a la tradición de representar la obra de Zorrilla en la conmemoración de los difuntos, y que el mito de Don Juan no corresponde ya con los tiempos actuales (2011:297). Contrario a lo anterior, la misma autora señala que a partir de los años noventa resurgió en el ámbito oficial un nuevo interés por el mito y por su forma tradicional, a tal grado que se institucionalizó la representación del *Don Juan* cada 2 de noviembre. El texto más utilizado era el de Zorrilla, pero también hubo intervenciones del texto tirsiano en un par de ocasiones (2011:299).

Francisco Nieva escribe en 2004 su *Don Juan a la parrilla*, obra en la que, según Schmitz, hace una negación del mito y, además, presenta una evaluación personal sobre la figura de Tenorio. Dicho autor afirma que todo está dicho sobre Don Juan, que es ya un mito rancio y que es tiempo de llevar a cabo una *desmitificación razonada* (2011:301). En este contexto surgen en España abundantes obras que continúan con el mito, pero ya no como forma de la realidad social española, sino que presentan variaciones tanto en temporalidad como en estructura.

La autora elige las cuatro reelaboraciones del mito más representativas de las últimas dos décadas: *Don Juan último* (1992) de Vicente Molina; *La sombra del Tenorio* (1994) de Alonso de Santos; *Inés desabrochada* (2003) de Antonio Gala; y *d.juan@simetrico.es La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI* (2008) de Jesús Campos García. La obra de Molina toma como base el texto de Tirso, mientras que las demás toman el de Zorrilla.

En cuanto a la obra de Campos, Sabine Schmitz señala que la relación entre burlador y mujer burlada ha cambiado y es simétrica en lugar de ser dominada por el sexo masculino (2011:305). De ahí se explica la primera parte del título de la obra: *d.juan@simetrico.es*, pero más allá de esa crítica y de esa supuesta igualdad femenina (tema que se discutirá más adelante en el análisis de la obra), Schmitz afirma que a la obra de Campos le hace falta un

nivel metateatral que ofrezca nuevos horizontes creativos y con mayor vigencia al espectador, con el fin de renovar el mito de uno de los personajes con más potencial dramático del teatro universal (2011:306).

Después de este recorrido se puede concluir este prefacio afirmando, como lo hace Rodríguez López-Vázquez, que el fenómeno mítico de Don Juan:

Es consistente y proteico: reaparece según las épocas y los lugares, se alía a otros mitos o se reconstruye para explotar el territorio de los sueños colectivos. El problema está en dilucidar el trasfondo mítico en el que se sustenta: las estructuras antropológicas que permiten su reconocimiento como mito, pero también las preocupaciones personales que hacen que un autor concreto, en una época concreta, rearticule las bases del mito para ofrecernos una nueva lectura. En el primer caso estamos en el terreno de la mitografía comparada; en el segundo, en el de la crítica literaria. Difícilmente se conseguirá dar una idea clara del problema si no se contemplan ambos niveles (2013:54).

La cita funde perfectamente la idea de las tres versiones utilizadas: Tirso toma dos tradiciones, la del muerto que regresa y la del burlador y las vuelve una, creando las bases del mito; la versión de Zorrilla toma el contexto social y lo mezcla con la tradición y resulta en su Don Juan Romántico; y Campos retoma la tradición y la reconstruye para traerla a la época moderna. Las demás versiones, aunque no serán utilizadas en esta investigación, cumplen también lo postulado en la cita de Rodríguez López-Vázquez: juntan el mito y lo adaptan, lo remitifican al darle la forma que necesita para funcionar en las diferentes épocas y latitudes.

Capítulo I

Hablar de Don Juan es hablar de conquistas, de engaños, de amores y de venganzas. Ciertamente es que, con solo escucharle nombrar, vienen a la cabeza imágenes, quizá literarias, tramas y hasta los fragmentos más famosos de la obra teatral. Don Juan es un personaje que ha trascendido épocas, autores y hasta sus mismas representaciones literarias; Don Juan es un mito. La pasada afirmación no parece descabellada para la mayor parte de los lectores, pero, ¿es esto cierto? ¿Se puede hablar de mito si se trata de un personaje ficticio? ¿Por qué se sigue representando esta obra? Si nos adentramos más en el ámbito académico, se encontrará a Don Juan como una entrada en el *Diccionario de argumentos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel, ¿estamos entonces frente a un argumento? Otros afirman que la figura de Don Juan es el arquetipo del seductor, ¿hablamos entonces de un arquetipo psicológico?

La fama y la permanencia del tema son incuestionables, falta ahora definir los distintos conceptos y analizar si, en efecto, se trata de un tema, un arquetipo, un mito o incluso un motivo. En esta investigación se parte de la idea de que se puede hablar de un mito al referirnos a Don Juan. Para darle validez al argumento anterior y para que quede claro a qué se refiere cada uno de los términos antes señalados, se hará un recuento de todas las categorías en las que podría encajar la figura de Don Juan. Es por esa razón que se enlistan y analizan en las siguientes páginas dichos conceptos, sus problemas y sus similitudes y diferencias entre sí. Más allá de una lista de términos, describir las distintas posturas que se pueden tomar frente al personaje y la historia de Don Juan será de utilidad para conocer el por qué no son válidas para esta investigación y afirmar con fundamentos si es un mito, como se defiende aquí, y si sigue presente o no en las obras actuales. Es necesario también conocer a

profundidad la teoría que ha surgido para explicar el mito y así aplicarla correctamente en el análisis de las obras. Se mostrarán las distintas definiciones y se agregará una pequeña discusión simultánea al final de cada una. Al terminar el capítulo, se hará una reflexión final sobre dichos conceptos y términos.

Muchos han sido los autores que han aportado sus versiones de la obra de Don Juan, pero para este análisis se utilizarán, como ya se había adelantado, tres obras: *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, escrita en 1630; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, de 1844; y *d.juan@simetrico.es La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*, de Jesús Campos García, escrita en 2008. Es evidente que algo sucede con el Don Juan que siguen surgiendo versiones en diversos países y hasta en fechas recientes, pero, ¿qué es lo que tienen en común una obra escrita en el Siglo de Oro español, otra en el Romanticismo y otra a principios del siglo XXI? ¿Su estructura? ¿Su argumento? ¿Son mitos?

Antes de analizar las obras mencionadas, se debe tener claro cuáles son los rasgos que componen un mito. Como ya se mencionó, se explorarán las definiciones para encontrar las que aplicaremos al análisis de las obras ya señaladas. Después de revisar varias teorías literarias, se optará por utilizar la tematólogía,² corriente que aporta el enfoque que consideramos más adecuado para el tipo de análisis a realizar.

² Esta ciencia aplicada al estudio de lo literario surge a mediados del siglo XIX y vuelve a resurgir en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. El análisis tematólogico es, en palabras de Cristina Naupert, complejo, interesante e instructivo; además de que procede de una perspectiva supranacional y tiene un fuerte acento historicista (2002:10-14).

Tematología

El tema, el argumento, los mitos y los motivos son el objeto de estudio de cierta rama de la literatura comparada conocida como tematología, la cual los estudia dentro de la historia de la literatura. Dicho enfoque permitirá analizar el objeto de estudio desde una perspectiva teórica sólida.

Anna Trocchi en su artículo titulado “Temas y mitos literarios” defiende esta disciplina cuando afirma que:

[...] el estudio de los temas y de los mitos literarios, que en la historia de la crítica del siglo XX ha recibido repetidas acusaciones de obsolescencia y condenas teóricas, es, sin embargo, un sector estratégico del estudio literario, como lo demuestra su actual y desbordante fortuna crítica, que concierne a una amplia porción de la actual investigación literaria (2002:129).

Líneas más adelante, la misma autora señala que el término tematología se introdujo para designar los estudios comparados de temas y mitos (2002:129).

Por otro lado, la tematología, en palabras de Luz Aurora Pimentel, se define como:

[...] una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (2012:255)

La tematología es, entonces, el estudio de los temas y motivos literarios. Dicha definición sugiere una aparente simplicidad en el estudio, pero como señala Cristina Naupert “el análisis tematólogo se convierte en un procedimiento particularmente complejo y por eso a la vez altamente interesante e instructivo” (2002:11). Líneas más adelante, la autora agrega que este tipo de estudios se había realizado solamente de manera comparatista, es

decir, se comparaban obras con los mismos temas, motivos y figuras, pero el análisis se quedaba ahí. Señala también que dichos estudios tematólogicos alcanzan su mayor grado de importancia cuando se empieza a analizar cómo se han adaptado o interpretado estos elementos recurrentes en otras circunstancias sociales e históricas: “[l]a tematología se constituye, por tanto, como una disciplina con un fuerte acento historicista” (2002:12). Dicha historicidad es pertinente para el presente estudio, ya que se abordarán tres obras de distintos periodos históricos: el Siglo de Oro, el Romanticismo y la época Posmoderna. Dichos periodos son distantes de manera temporal, pero lo son también en contexto histórico (representan Españas completamente distintas), así como también en el plano social y cultural; es decir, los valores sociales no eran los mismos en la España de Tirso que en la de Campos, y las perspectivas de amor en Zorrilla y Tirso son completamente distintas, como se verá en el análisis.

Pimentel no menciona a las figuras en su definición de tematología, pero en “Tematología y transtextualidad” dedica gran parte de su análisis a este objeto de estudio de dicha rama de la literatura comparada. La misma autora cierra su definición de tematología cuando afirma que “la tematología opera, así, una especie de reagrupación de los textos literarios desde una perspectiva temática” (2012:256). Hablar de perspectiva temática es hacer referencia al mismo tema en varias obras, afirmación que puede parecer simplista pero no es solamente juntar obras con la misma temática, sino ir más allá, es averiguar por qué sucede esta reproducción y cómo es que se aborda.

El argumento

Después de acercarnos a estas definiciones de tematología, hace falta ahora explicar los conceptos de *tema*, *argumento*, *motivo* y *figura*, que son las unidades de análisis básicas que usa la tematología. Dichos conceptos son utilizados en la “literatura” académica cuando se habla de Don Juan. Además de ser necesarios para tener una visión más clara del objeto de estudio de la tematología, es fundamental definirlos para poder diferenciarlos entre sí y entender por qué serán utilizados o no en esta investigación.

Siguiendo el pensamiento de Elisabeth Frenzel, quien define el concepto de *argumento* en el prólogo de su *Diccionario de argumentos de la literatura*, no se debe confundir dicho concepto con lo argumental. Frenzel advierte que:

Por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria (1976:7).

En esta parte de la cita se hace una clara distinción entre lo argumental, lo que se puede utilizar como materia prima literaria, y el argumento, como algo más complejo; un entramado que el autor recibe de diversas fuentes para así poder formar su propia adaptación. Es decir, el escritor no encuentra en el argumento una idea para desarrollar una nueva versión literaria, sino un conjunto de características que han trascendido los límites literarios y es justo esa transgresión la que sirve para las adaptaciones literarias.

La cita prosigue, añadiendo que:

Sus contornos fijos diferencian al argumento tanto del problema o tema más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte,

como de la unidad argumental menor del motivo: «El hombre entre dos mujeres», «Los hermanos enemigos», «El doble», que si bien tiene en común con el argumento lo intuitivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el argumento ofrece la melodía completa. El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento (1976:7).

El fragmento anterior destaca la diferencia entre argumento y tema, al que Frenzel considera más abstracto y carente del argumento. En este sentido, la diferencia entre ambos conceptos es evidente. Se menciona también al motivo, al cual hace referencia como una unidad menor que el argumento. Nuevamente la clara diferencia es presentada. El argumento es entonces más complejo y rico que los otros conceptos. No obstante las diferencias o jerarquías entre argumentos, temas y motivos, todos son elementos que funcionan conjuntamente.

En este mismo sentido es importante resaltar que para definir al argumento, Frenzel utiliza justamente a las otras categorías: *motivo*, *trama*, *fábula*, *mito*, lo que refuerza la idea de que todos estos elementos están interrelacionados; es decir, no se puede hablar de temas sin hablar de argumentos, ni de mitos sin motivos, etcétera: se necesitan unos de otros.

Por otro lado, José Manuel López de Abiada hace referencia a Horst e Ingrid Daemmrich, quienes afirman que el argumento constituye una “dimensión variable”, con frecuencia difícil de comprobar “en el sentido de una materia amorfa claramente reconocible en un texto” (2000:13). Un argumento es, entonces, un elemento que pertenece al texto y que se puede identificar fácilmente pero que al mismo tiempo es variable y puede resultar laborioso comprobar que se trata de dicha categoría.

Profundizando un poco más en estas distinciones, Elisabeth Frenzel en su ensayo titulado “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de

investigación sobre *stoffe*, motivos y temas”, agrega que hay un elemento que diferencia a los argumentos y los motivos de los demás elementos referidos al contenido y esa diferencia es que éstos pueden crear una historia dentro de la historia de la literatura: “los argumentos la crean casi inevitablemente mediante los nombres de sus protagonistas y los motivos, basados en causas antropológicas, mediante su repetida aparición independientemente del tiempo y del lugar, a veces de un modo oculto aunque igual de inevitable”(2003:31). Es decir, argumento y motivos crean su propia historia sin tomar en cuenta la historia literaria. Dicha afirmación se puede comprobar con el hecho de que el nombre de Don Juan, al margen de la versión y el momento histórico al que hagamos referencia, incluso aceptando la individualidad misma de cada versión, forma ya una historia. Para reforzar este postulado, Elisabeth Frenzel incluye a Don Juan en su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. En dicho diccionario se dice que el argumento de Don Juan: “une dos complejos argumentales que probablemente estuvieron separados en su origen: las aventuras amorosas de un joven alocado y el castigo de un criminal con la aparición de una estatua” (1976:123).

De esta probable unión de dos argumentos surge uno que posteriormente se convierte en un mito; nace como argumento pero después toma la fuerza de un mito.

El origen y evolución del mito de Don Juan, también descrito en el texto de Frenzel, se presentará más adelante en esta investigación.

El tema

Quizá uno de los conceptos más difíciles de definir sea el de tema. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el tema se define como una “Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso...[a]sunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria” (2009:2149). Entendemos entonces

que aquello de lo que trata el discurso es lo que podemos llamar tema. Para ampliar la anterior definición, Cristina Naupert afirma que el concepto de tema engloba a todos los elementos que son o pueden llegar a ser objeto de estudio de la tematología, es decir, es una noción de validez internacional (2002:22). Nuevamente es evidente que todos los conceptos son parte integral unos de otros.

Por su parte, Pimentel agrega a las definiciones anteriores otra perspectiva complementaria cuando señala que “El tema tendrá entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso” (2012:256). Posteriormente, cuando compara el concepto de tema con el de motivo, añade que “el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permiten su desarrollo” (2012:257). La misma autora, líneas más adelante, amplía las definiciones proporcionadas cuando afirma que la tematología también llama tema a:

[...]una historia legada por la tradición literaria, la mitología, la leyenda o el folklore: el tema de Don Juan, de Fausto, de Antígona. En un primer momento, parecería contradictorio llamar tema a un concepto abstracto—“la seducción”—y a algo tan concreto como lo es la historia más o menos cristalizada por la tradición—Don Juan—. El problema, sin embargo, no se resuelve en una oposición simple entre abstracto y concreto ya que, de hecho, los temas, aun cuando cubren una amplia gama que va desde la abstracción conceptual hasta la historia legada por la tradición, constituyen, en todo caso, la materia prima que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera abstracta al texto en cuestión; sería, en términos ricoeurianos, materia prima en distintos grados de prefiguración (2012:257).

Entonces, un tema no es solamente la materia esencial del relato literario, sino que también se llama tema a las historias provenientes de tradiciones como las leyendas y la mitología. No se debe pasar de largo el hecho de que Pimentel señala a Don Juan ya como un tema de la literatura, pero que dentro de su misma definición de tema afirma que

incluye a los mitos. Otro aspecto importante es que se reafirma la idea de que el tema es la materia prima del texto literario.

Posteriormente, Pimentel recurre a Greimas y cita su concepto de tema, dado en 1979 en su *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, y afirma que éste lo define como “un valor, una diseminación—a lo largo de programas y recorridos narrativos – de valores previamente actualizados (es decir, en función con los sujetos) por la semántica narrativa” (2012:257). El tema es, además de un valor que se repite por medio de la semántica narrativa, un elemento que reaparece y que, además tiene valores actualizados. En este caso, cabe la posibilidad de pensar que Don Juan podría simplemente ser un tema que, como la definición anterior afirma, se repite, actualiza y disemina. Sin embargo, en este trabajo no defenderemos dicha idea porque creemos que se trata de algo más que un elemento recurrente.

Siguiendo con el concepto de tema, Trousson propone tres tipos según su grado de fijación; es decir el nivel de arraigo y profundidad cultural. Dichos tipos hacen referencia a:

Temas de héroes: tienen alcance simbólico y tienden a una fijación menor de los elementos de la historia.

Temas de situación: poseen un mayor grado de fijación debido a la inextricable red de interacciones entre los personajes dentro de una situación dada.

Temas de personajes históricos: muestran el grado máximo de fijación de la historia (Pimentel, 2012: 259).

En todos los casos anteriores, añade Pimentel, se trata de historias ya contadas que giran en torno a uno o varios personajes, quienes en su nombre resumen esa historia (259). El concepto de tema-personaje, entonces, implica que el solo nombrarlo remite a un significado y recuerda una historia, una cualidad o algún hecho histórico o mitológico ampliamente conocido. Nuevamente se hace referencia a Don Juan como un tema, aunque ahora se denomina un tema-personaje. Por ejemplo, no es necesario ser un experto en novela de caballerías para que al escuchar nombrar a Don Quijote tengamos una representación más o menos hecha de la historia de un hombre que se creía caballero y llevó a cabo mil y un aventuras. Lo mismo sucede con el tema-personaje de Don Juan: no es necesario siquiera saber de qué versión hablamos; al escuchar su nombre nos viene a la mente la historia de un conquistador convertido por la intercesión de un ángel de amor.

Elisabeth Frenzel señala también que el tema es una caracterización del significado de las partes individuales o del todo, si acaso del sentido central o de la idea de una obra (2003:47). Por su parte, Raymond Trousson, en su artículo titulado “Los estudios de temas: cuestiones de método”, sugiere que el tema también puede confundirse con el concepto de mito, creando así una espantosa imprecisión; “negándose a utilizar el término ‘tema’ pero consciente de que ‘mito’ conserva un resto religioso o de psicología colectiva” y propone no utilizar ninguno de estos términos sino el de mito literario para referirse a aquellos “temas” producidos por la literatura (2002:91). Trousson afirma entonces que los temas producidos por la literatura no pueden llamarse mitos por toda la carga psicológica y religiosa que este concepto contiene, pero propone llamarlos mitos literarios, eliminando así la carga no literaria del concepto y haciendo más específico el término. Se habla ahora de un mito literario en lugar de un tema.

Esta especificación será especialmente importante para este trabajo, ya que será la que adoptaremos para analizar las obras y explicar su vigencia en la actualidad, como se verá a lo largo de este estudio.

El motivo

Ya se señaló que en ocasiones se suele confundir o comparar el tema con el motivo y es necesario ahora definirlo. Naupert afirma que el motivo:

[...] tiene una de sus funciones esenciales precisamente en designar los elementos temáticos “pequeños” próximos a las imágenes, metáforas y tópicos recurrentes como, por ejemplo, los múltiples motivos líricos relacionados con fenómenos de la naturaleza (la rosa, el ciervo herido, el alba, etc.). Por otra parte, motivo tiene también una acepción que da cuenta de su valor etimológico “motivo” como algo capaz de mover. Y en este contexto “motivo” llega a designar situaciones o constelaciones arquetípicas que implican un cierto dinamismo o una carga emocional que lo convierte en punto de partida privilegiado para sostener o alimentar creaciones estético-literarias (2002:22).

Elisabeth Frenzel aporta que “desde una perspectiva teórico-estructuralista, se entiende el motivo como una unidad pequeña e indivisible cargada de significado que aparece en una sola obra; el aspecto histórico-comparativo lo concibe como una unidad semántica intertextual que se repite en varias obras con pocas variaciones” (2003:45). Líneas más adelante, Frenzel añade que el motivo “es una unidad pequeña, un conjunto cerrado en sí mismo, que se repite y que guía el texto, la representación esquematizada (de uno o más elementos) de sucesos, situaciones, personajes, objetos o espacios” (2003:47).

En el caso de Don Juan es evidente que no se trata de un motivo, porque no es solamente un personaje que aparece en repetidas ocasiones en la obra literaria o de una pequeña unidad que guíe el texto con sus apariciones aleatorias; es un elemento que va

más lejos que un motivo. El propio nombre de Don Juan y la imagen mental y discursiva a la que inevitablemente nos remitimos parece hacernos creer que se trata de un tema-personaje, pero hay quien afirma, como veremos después y como adelantaba Trousson, que este tema se encuentra ya en otro nivel: el nivel mítico literario.

Respecto de las múltiples definiciones expuestas que pueden resultar un tanto difusas, Antonio Ballesteros afirma, después de analizar varias teorías y definiciones de tema, argumento y motivo, que las fronteras entre argumento y tema no quedan lo suficientemente aclaradas, y la diferencia estriba, al parecer, en una cuestión de grado: de lo puramente abstracto (tema) frente a lo más concreto (argumento). El concepto de tema, añade Ballesteros, incluye en sí mismo al argumento y al motivo ya que ambos son elementos temáticos de la obra literaria (1998:24).

El arquetipo

Otro concepto que es importante definir para delimitar los alcances de esta investigación y para determinar qué tipo de elemento es o cómo puede considerarse a la figura de Don Juan y, aunque no es propiamente objeto de estudio de la tematología sino de la psicología, es el concepto de arquetipo. En ocasiones se habla de que Don Juan es el arquetipo de galán o del seductor y creo pertinente aclarar si este concepto es aplicable o no a una obra literaria.

Jung define al arquetipo como “cierta disposición innata a la formación de representaciones paralelas o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique. Llamé arquetipos a esas estructuras. Corresponden al concepto biológico de pautas de comportamiento” (1925:171). Es evidente que se trata de un término psicológico utilizado

para definir a ciertos tipos de personajes ficticios o literarios. Dicha aplicación de conceptos psicológicos en estudios literarios supone, según Rodríguez Zamora, un riesgo al convertir los textos literarios en protocolos clínicos y anular, de esta forma, la poética del discurso ficcional en su sentido estricto (2009:80). Rodríguez Zamora continúa su argumentación sobre los arquetipos cuando afirma que:

[L]a teoría de los arquetipos propuesta por Jung supone la idea de macroestructuras que operan en la construcción del sentido poético, otorgándole a la ficcionalidad literaria no sólo el valor de la representación de lo existente, sino la función de articular un enlace entre la representación y la realidad. [...]En cierto modo, se pueden considerar a los arquetipos como imágenes instintivas y heredadas. Los arquetipos en sí mismos no son claramente definibles, ya que son inconscientes; se perciben a través de sus efectos: los mitos, las religiones, los cuentos de hadas, las obras literarias, el cine, el arte, las creencias seculares; así como en otras manifestaciones colectivas, incluyendo las expresiones políticas. Además, constituyen la materia de los sueños, de procesos paranormales y de las manifestaciones de la fantasía individual.

Y continúa el crítico:

El arquetipo siempre oscila entre lo manifiesto y lo oculto; lo definible y lo indefinible. Se presentan como esquemas básicos para la formación del sistema de símbolos; pero no son los mismos símbolos como tales. De acuerdo con Jung los arquetipos son sistemas de actitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se heredan de la estructura cerebral; son su aspecto psíquico. Por un lado representan un conservatismo instintivo muy fuerte, por otro, constituyen el medio más eficaz concebible para la adaptación instintiva. Los arquetipos funcionaron, y aún funcionan, como estructuras que le permiten al individuo una ubicación en el mundo. Además, dan origen a los procesos de adaptación y de comunicación personal e intercultural. En realidad, puede decirse que el arquetipo es una estructura con identidad propia, aunque flexible, de la psique humana (2009:74).

Por otro lado, Raymond Trousson afirma que cuando se quiere esbozar la historia de un personaje se debe hablar de arquetipos legendarios y mitológicos, bíblicos, literarios, históricos y profesionales. Dicho argumento pone en el mismo plano a personajes individualizados, a los que pertenecen a una tradición literaria precisa (Edipo, Don Juan) y a arquetipos desdibujados (el labrador, el turco, el soldado). Líneas más adelante refiere que ciertos autores como Pichois y Rousseau recomiendan utilizar el término de personajes

literarios y así juntar arquetipos sociales, profesionales y psicológicos (2002:90-91). Es innegable la carga psicológica que el término arquetipo contiene y, si el enfoque de la investigación fuera psicológico o de psicología del personaje literario, sí podría tomarse este término como base para la investigación. En el caso de este estudio no lo considero apto ni necesario, ya que no analizaré las perspectivas psicológicas de las obras mencionadas.

El mito

Ya se señaló que si se habla de Don Juan es posible que se trate de un mito. Se señaló también la carga psicológica y religiosa que este término conlleva, pero considero necesario conocer a profundidad el concepto de mito en general para afirmar o no que estamos ante uno si hablamos de Don Juan. Abordaré primero el mito en su concepto general y posteriormente expondré las definiciones del mito literario.

El mito es un concepto trabajado por muchos autores, uno de ellos es Ernst Cassirer, para quien es la primera expresión de la actividad cultural del hombre. Antes de que el hombre pueda elaborar un concepto o una palabra, da forma a las “imágenes míticas” o metafóricas (1972:166).

Otro autor fundamental, si de mitos se trata, es Mircea Eliade, quien lo define como:

[...] una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse en perspectivas múltiples y complementarias [...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos” [...] cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia [...] El mito no habla de lo que ha sucedido realmente [...] Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobrenaturalidad” de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día (1994:12-13).

Es importante hacer notar que Eliade habla de narraciones, historias y relatos; el mito para él implica una oralidad que trasgrede la realidad y la temporalidad humana. Es decir; lo mítico surge al principio de los tiempos, revela la actividad creadora y describe las ocasiones en que lo sagrado ha hecho irrupción en este mundo actual. Lo mítico entonces pertenece al pasado originario y a la sacralidad y lo sobrenatural; nada cercano a nuestro tiempo actual.

Por otro lado, Eduardo Subirats define al mito como “el relato de la realidad primordial fuera del tiempo contingente. La creación poética es el descenso de la memoria a esa *arché* mítica, al misterio de lo que ha sido, es y será” (2014:436). Nuevamente se habla de relatos orales; no se ha hablado hasta ahora de la escritura. Sin embargo, Luz Aurora Pimentel, cita a Georges Dumézil, quien afirma que los mitos no se conocen si no es por la literatura y que es a partir de los textos literarios o de las tradiciones literarias que se forman las hipótesis sobre aquello que los ha precedido (2012:265). Es decir; el mito en general o el concepto más puro de mito se refiere exclusivamente a la oralidad, pero al tratarse de la difusión o conservación de este mito es cuando entra la literatura a escena.

Por su parte, Rodríguez Zamora, en su artículo sobre el héroe y la literatura, aborda también el tema del mito, su importancia y su valor en la vida humana. Dicho autor afirma que:

El ser humano existe en un mundo de signos, símbolos, mitos y metáforas. Sin ellos, la especie se hubiera extinguido hace milenios, porque parece incuestionable que el mito desempeña un papel esencial en la vida cotidiana y en el intercambio social; está en los fundamentos de la cultura y en la forma como contemplamos el mundo. [...] Aparece siempre mezclado con las creencias religiosas, culturales y políticas e incluso, girando alrededor del propio pensamiento científico. [...] Se considera al mito como una forma válida e indispensable para decir algo que es imposible comunicar de otra forma sino a través de la alusión simbólica (2009:66).

El mito es, entonces, parte de la cotidianidad humana, pero con elementos religiosos,

culturales y simbólicos. No se debe pasar por alto que, para Rodríguez Zamora, el mito tiene la función de expresar algo que no es fácilmente comunicable. Esta función es de suma importancia porque explicaría varios elementos de las obras a analizar en este texto; por ejemplo, el por qué Tirso castiga a su personaje de Don Juan, Zorrilla lo redime por amor y Campos García lo vuelve mujer. El mito se utiliza entonces para cumplir una función ejemplar. Estos análisis se harán a profundidad en el tercer capítulo.

Otra autora que se enfoca en el estudio del mito, y específicamente en el estudio del mito de Don Juan, es Carmen Becerra, quien hace una recopilación de visiones multidisciplinarias del concepto de mito. La autora también hace una clara diferencia entre mitos y mitos literarios. Recuperaré los conceptos de mito más emblemáticos estudiados por ella para enmarcar este concepto. Luis Cencillo, filósofo y teólogo afirma que:

[...] el mito propiamente dicho es un producto impersonal, cuya formalización obedece a una dinámica específica del sentir colectivo o del inconsciente transindividual; por lo tanto elaboraciones sucesivas en las que intervengan individualidades poéticas o influjos de otro tipo, estilísticos, teológicos, filosóficos o sectarios, habrán necesariamente de impurificar la narración mítica (1970:56).

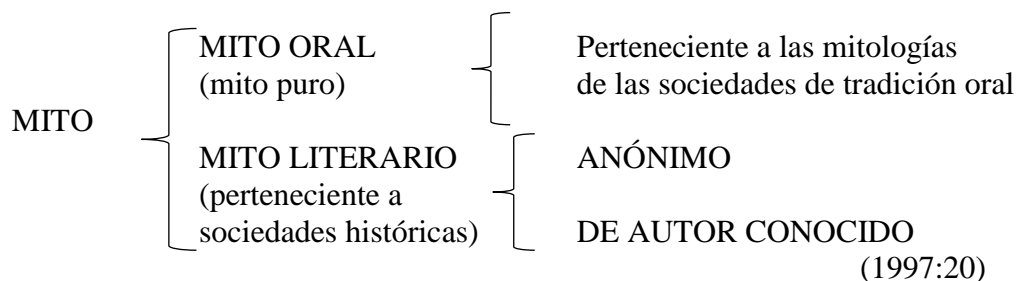
El mismo autor ofrece una clasificación de los mitos con base en su grado de formalización cultural (1970:56). Dicha clasificación presenta un orden creciente de formalización y de impurificación. Becerra, retomando las ideas de Cencillo, presenta el siguiente esquema para ejemplificar la clasificación anterior (1997:13):

- | | | |
|----------------|---|------------|
| 1.- Primitivo | } | Rituales |
| 2.- Místico | | |
| 3.- Alegórico | } | Literarios |
| 4.- Épico | | |
| 5.- Legendario | | |
- (1970:56).

Es decir, un mito puede provenir de un sentir colectivo y ser retomado y reelaborado con fines estilísticos, poéticos e incluso teológicos sin que ello afecte su estatus mítico: para Cencillo los mitos pueden ser puros, con valores meramente rituales o impuros, con valores alegóricos o épicos como es el caso de los mitos literarios.

Becerra señala también que el antropólogo J. Pitt-Rivers propone una postura que media las teorías míticas más importantes, la de Lévi-Strauss y la de Leach. J. Pitt-Rivers, y concluye que se debe hacer la distinción entre mitos puros y los demás mitos. Los mitos puros pertenecen a las sociedades orales, mitos que no entrañan recomendación alguna en relación con el comportamiento, mientras que los otros mitos están llenos preceptos y contienen una carga moral, a la que el mito puro es indiferente. El mito puro apenas guarda relación con la experiencia real y están más relacionados con la imaginación, mientras que los que no son puros deben apelar a elementos realistas para lograr su objetivo, por lo tanto, están más relacionados con la acción (Becerra,1997:18).

A manera de conclusión, Becerra propone un esquema que condensa sus conclusiones personales, después de analizar las principales teorías y definiciones del mito. Dicho esquema se reproduce a continuación:



El mito literario

En el esquema anterior se ha introducido un concepto fundamental: el del mito literario. Al hablar de éste, Becerra afirma que estos mitos pueden ser anónimos o de autor conocido y ambos sufren una continua reelaboración. Cuando esto sucede, su significado y su estructura “variarán al estar sujetos al devenir histórico y, por ello, ligados a un marco social, geográfico, religioso y cultural cambiante” (1997:20).

Por su parte, en relación con el mito literario, Philippe Sellier, autor citado también por Carmen Becerra, agrupa las distintas realidades culturales en cinco conjuntos:

1.- Historias de origen mítico que conforman las mitologías occidentales; por ejemplo, las mitologías griega y romana, o las contenidas en el texto bíblico

2.- Mitos de nuevo nacimiento, pertenecientes igualmente a la cultura occidental; por ejemplo, Tristán e Isolda, Fausto o Don Juan.

3.- Lugares míticos surgidos de la pluma de escritores geniales y reutilizados simbólicamente en obras posteriores.

4.- Mitos político-heroicos. Se refiere a personajes históricos que han alcanzado dimensiones míticas; por ejemplo, César, Napoleón, Luis XIV, etc.

5.- Mitos procedentes de episodios o personajes secundarios de la Biblia (1997:23).

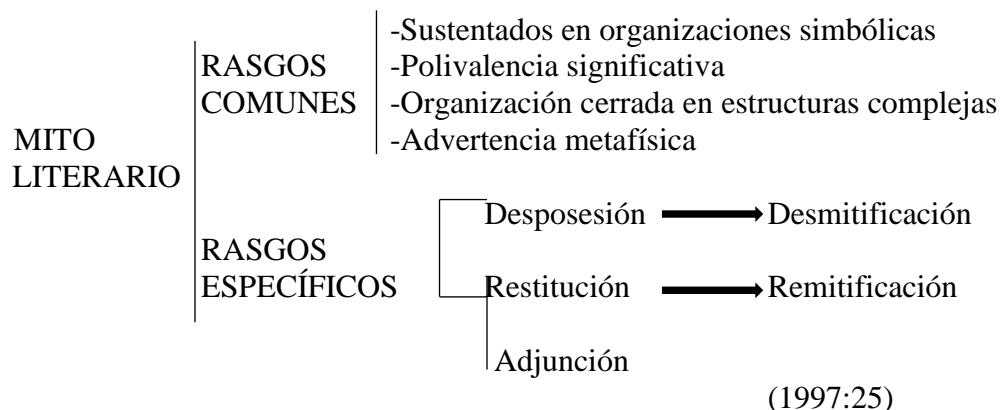
Nos encontramos nuevamente ante un autor que considera al personaje de Don Juan como un mito literario que, siguiendo su pensamiento, pertenece a los mitos de reciente creación o nuevo nacimiento. No debe dejarse de lado el hecho de que este autor considere que el mito de Don Juan pertenece a la cultura occidental.

Continuando con la caracterización del mito literario, en todo mito, agrega Becerra, se debe diferenciar entre los caracteres comunes y los específicos. Los comunes son aquéllos

que posee todo mito y que lo configuran como tal, mientras que los específicos pertenecen concretamente a cada mito y que se comparten con las distintas versiones del mismo, diferenciándolo de los demás, fijando así su estructura. Estas últimas son llamadas “invariantes”. La alteración de estas invariantes da lugar a procesos de desmitificación y remitificación, como continúa aclarando Becerra. (1997:24). En este sentido, la autora propone que:

Cuando alguna de estas transformaciones afecte a la estructura esencial del mito estaremos ante una **desmitificación**, concepto que definiremos como el resultado de desposeer al mito de uno o más de los caracteres que hemos señalado como específicos, independientemente de que tal desposesión vaya o no seguida de la atribución de otros rasgos que no posean carácter mítico. Y lo diferenciaremos del concepto de **remitificación**, que resultaría bien de la restitución de aquellas notas esenciales de las que el mito ha sido desprovisto (se trataría consecuentemente de una etapa posterior a la primera), bien de la adjunción de nuevos rasgos que, no estando comprendidos entre los iniciales, proporcionan al personaje naturaleza mítica aunque de otro signo; o dicho de otro modo, el producto en este caso sería un mito distinto (1997:25).

Becerra señala, entonces, que los mitos sufren una desmitificación al ver afectada su estructura y al restituir dichas afectaciones se habla de una remitificación. La autora ofrece un esquema para sintetizar su propuesta.



Dicha propuesta plantea un proceso complejo, pero al parecer mecánico y ordenado; la desmitificación y la remitificación. Se parte entonces del supuesto de que los mitos

literarios poseen una estructura que los hace llamarse y reconocerse como tales. Una vez definido, el mito puede transmitirse o tener varias adaptaciones o versiones, pero cuando su estructura se altera se desmitifica, porque se afecta la base y las invariantes que lo convierten en un mito. Cuando se altera esta estructura, nuevos elementos toman el lugar de los que fueron removidos. Al hacer esto se lleva a cabo un proceso de remitificación; es decir, se vuelve a hablar de un mito, pero ahora con una función y estructuras renovadas.

Se expusieron ya las definiciones de los conceptos principales y se puede ahora reafirmar cuál de ellos se adapta mejor a esta investigación. Tomaré, como ya se había adelantado, el concepto de mito literario, por considerar que es el que puede explicar en mayor medida la vigencia tanto del Don Juan (individuo/personaje) como su permanencia en la literatura.

En el siguiente apartado se abordará a los autores que consideran a Don Juan como un mito, sus posturas teóricas y los elementos que según ellos lo construyen como tal.

El mito de Don Juan: posturas a favor y en contra

Con la firme convicción, sustentada por las líneas anteriores, de que al hablar de Don Juan hablamos de un mito literario, se explicarán ahora las distintas posturas de los autores que apoyan esta teoría y de los que la rechazan. Posteriormente se presentarán y examinarán los elementos que caracterizan al mito para poder realizar el análisis en el capítulo siguiente.

A continuación se mostrarán las distintas posturas; a favor y en contra de llamar mito a Don Juan. Es importante mostrar las distintas perspectivas acerca del mito de Don Juan para presentar una investigación integral, y darle voz a las diferentes posturas tanto a favor como en contra de los postulados de esta tesis.

El principal estudio que existe hasta el momento sobre el mito de Don Juan es el que hace Jean Rousset, el cual será presentado detenidamente en el capítulo siguiente. Es importante señalar que la mayoría de autores hacen referencia a Rousset al hablar del mito donjuanístico, pero no será este capítulo una repetición de citas de segunda mano, sino que se tomarán solamente las aportaciones particulares de los autores. En el capítulo siguiente se abordará exclusivamente el pensamiento de dicho autor.

En su *Diccionario de mitos*, Carlos García Gual incluye a Don Juan. Para García Gual el origen del mito literario está en Tirso de Molina. El autor hace un listado de elementos que conforman el mito de Don Juan, pero los recupera del estudio de Rousset:

[...] ahí están ya los elementos sustanciales de la trama mítica: la serie de las mujeres burladas, el airado y fantasmal comendador, asesinado por Don Juan y convertido en estatua de piedra, huésped de últimas cenas, y el tipo de Don Juan, pertinaz y jactancioso libertino, pecador desconfiado de una sanación divina, que al final recibe de manos de la vengativa estatua de piedra (1997:126-127).

Otra autora, Ana Sofía Pérez Bustamante en su *pequeña teoría* sobre Don Juan (1998), contenida en el libro *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, afirma que Don Juan sobresale de entre los distintos personajes míticos de la literatura y ha sido en ocasiones contaminado por los mismos. A pesar de dicha contaminación, “[...] Don Juan no ha sido subsumido por ninguno, y, más aún, ha logrado que su nombre propio se instale por partida doble en la lengua española como nombre común que denomina a un tipo humano: un donjuán, un tenorio” (1998:14). Páginas más adelante su estudio se enfoca en las versiones del mito, y las divide en dos; las que tratan del Don Juan genuino, es decir, del burlador; del tenorio; del mito originario, y las que toman el mito para historizarlo, al presentar a Don Juan con otros apellidos y en circunstancias distintas. Pérez añade que el primer grupo busca

exaltar el mito y el segundo se proponen deshacerlo, pero que todas las versiones “dialogan con la tradición del mito y que es este diálogo el que les confiere sentido y el que, más allá de los planteamientos y resultados, mantiene vivo el referente mítico inicial” (1998:22-23). Pérez Bustamante cierra su teoría argumentando que, de 1968 hasta la fecha del estudio (1998), el tenorio sobrevive por la capacidad de los mitos para librarse de sus argumentos originales y dar paso a historias y versiones con problemas planteados desde la actualidad (23). Dicho pronunciamiento explicaría en parte la vigencia del mito de Don Juan en la obra de Jesús Campos García que, como ya se señaló en el capítulo anterior, rompe con la tradición y acerca al Don Juan a la problemática moderna; una era en la que los personajes mitológicos tienen que trabajar para vivir, las mujeres son más libres y pueden darse el lujo de ser ahora ellas las burladoras, con teléfonos móviles que interrumpen escenas de amor, con desafíos colgados en la web y rectores universitarios que emergen de pantallas de plasma.

Por otro lado, Carmen Becerra, en su ya citado estudio sobre el mito de Don Juan, señala que la naturaleza mítica de don Juan es ampliamente reproducida sin ponerla en tela de juicio ni cuestionarla; es decir, se puede leer en todos lados acerca del mito de Don Juan pero no se cuestiona la validez de la afirmación o el por qué se le considera un mito (1997:3). Más adelante señala que Don Juan termina volviéndose independiente; termina por dejar atrás al autor, pasando de uno a otro sin pertenecer a ninguno. Dicha independencia está asociada a la capacidad que tiene el mito para transformarse, para ser permeado por distintas circunstancias de lugar y tiempo, pero siempre conservando su identidad primaria; “es un objeto común del que todos se apropian sin agotarlo jamás” (1997:28).

Becerra cita una serie de artículos sobre Don Juan escritos por Ortega y Gasset entre 1921 y 1925, en los cuales Ortega afirma que el mito no es algo inmutable, y lo compara con una cantera donde uno puede sacar la piedra que quiere para su propia escultura, pero para

ser fiel al esbozo primitivo es necesario contar con los cambios que el mundo moderno conoce (1997:181).

En cuanto al origen o la creación del mito, y a manera de conclusión, Becerra señala:

[...] si bien es cierto que el mito de Don Juan, pese a interpretaciones más guiadas por el nacionalismo romántico que por argumentos científicos y probados, nació en España con la pluma de Tirso de Molina, no es menos cierto que fue lejos de nuestras fronteras donde adquirió versatilidad, riqueza, modificaciones y nuevos sentidos bien distintos de aquel que poseía en la pieza de su creador, sin duda ajeno a la fuerza que adquiriría el personaje que él, para un fin bien concreto, había creado. Es pues Europa y no España la que marca los hitos de la evolución de este personaje mítico (1997:224).

Por su parte, y siguiendo con la idea de la identidad, origen y autenticidad del Don Juan, Leo Weinstein agrega que “The absence of a universally accepted Don Juan version accounts for both the strength and weakness of the legend” (1959: 2). Es decir; el no contar con una figura estandarizada del Don Juan es lo que da origen a tantas versiones y caracterizaciones del personaje. Es este motivo también el que podría servir para argumentar que no puede ser mítico algo que no es fijo, algo que cambia y se adapta a los tiempos, espacios y latitudes. En opinión personal, considero que ese carácter cambiante es más la fortaleza que la debilidad de la leyenda que señala Weinstein; para fines prácticos es más fuerte una figura estable y homogénea, pero en el caso de Don Juan es fundamental que existan tantas versiones, porque es lo que da vida y vigencia al mito.

Cristina Coriasso, en su artículo titulado a “El Don Juan de Vitaliano Brancati: Don Giovanni en Sicilia”, hace una serie de reflexiones acerca del mito. Coriasso apunta, refiriéndose al origen del mito, lo siguiente:

[...] el Burlador reúne por primera vez varios elementos no heterogéneos, pero hasta el momento separados. Por un lado, el relato legendario del convidado de piedra que desde siglos atrás como una forma arquetípica recurrente se repetía en diferentes zonas de Europa, con el motivo del muerto que regresa, aceptando el profanador convite del protagonista (2).

Esta fusión entre el profanador y el muerto que regresa es, como ya se había observado, la novedad que vuelve tan exitoso al Don Juan. Líneas más adelante, Coriasso añade que “Don Juan subvierte el pensamiento medieval que sometía todo a la trascendencia, apostándolo todo por la inmanencia. Por ese motivo este mito literario ha proliferado en la modernidad encontrando en ella un terreno tan propicio” (5). Es decir, el Don Juan clásico no apuesta por una perpetuidad amorosa, sino que busca solamente burlar, aquí y ahora, no por gozo, sino por simples ganas de arrebatarse el honor a hombres y mujeres. Lo mismo sucede con su vida; no se arrepiente de sus actos y muere con sus consecuencias.

Párrafos después, Coriasso afirma que en el siglo XX el mito de Don Juan se vuelve de suma importancia en España, pero hay quienes pretenden desmitificarlo, como por ejemplo, Gregorio Marañón:

[...] entre los desmitificadores del donjuán (que cuentan con Azorín, Pérez de Ayala, Valle Inclán) destaca Gregorio Marañón [...] [quien] identifica el donjuanismo como un tipo psicológico y biológico, en la fijación en un estadio intersexual del hombre que, incapaz de especificar el objeto sexual, dirige su deseo indistintamente a todas las mujeres: el instinto rudimentario de Don Juan se satisface con cualquiera de esas mujeres: con la princesa como con la pescadora (9-10).

Es evidente en la cita anterior que hay otras perspectivas para referirse a la figura de Don Juan. Hay entonces, como se aprecia, quienes no creen que se trate de un mito literario sino que ponen al personaje bajo la lupa de otras disciplinas que tratan de explicarlo desde su perspectiva, en este caso psicológica, haciendo todo un estudio acerca del comportamiento del Don Juan. Al respecto, Diego Marín opina que el efecto principal de dichos estudios es el de desvalorizar al personaje al tratarlo como enfermo o defectuoso mental y se le reduce a la categoría de inadaptado, pero también añade que dichos análisis no explican la fascinación por el mito que sienten las generaciones que lo siguen leyendo ni la de los escritores que siguen creándolo (1982:397-398).

Al principio de este capítulo se recuperó el pensamiento de Ana Sofía Pérez Bustamante quien señala que Don Juan ha convivido con otros personajes literarios pero que ninguno estaba tan presente en la cultura como él, pero Diego Marín en su artículo sobre “La versatilidad del mito de Don Juan” añade otra perspectiva acerca de esta grandeza cuando afirma que:

[...] sin haber llegado a inspirar obras maestras comparables a las de los tres grandes tipos literarios –Don Quijote, Hamlet y Fausto--, los ha superado en esa vitalidad creadora y adaptabilidad al medio socio-cultural [...] [la] gama polifacética se explica por el carácter de mito que alcanza Don Juan, más que de tipo individual, a diferencia de los otros grandes personajes de occidente [...] cuya significación bien perfilada se presta menos a la versatilidad, mientras que como mito, Don Juan puede reflejar aspectos muy diversos de la naturaleza humana” (1982:308).

Si bien el mito de Don Juan no surge de la virtuosa pluma de algún escritor consagrado como Shakespeare o Cervantes y tampoco supera la maestría creadora que tienen los mismos, sí posee algo en qué superarlos: la adaptabilidad al medio social y cultural. Quizá sea esta misma grandeza de los tipos literarios lo que los encaja en un solo contexto sociocultural, sin que esto represente una desventaja; quizá esa falta de una estructura perfectamente conseguida sea lo que haga que el mito se extienda y prolifere con tanta facilidad como lo hace.

Párrafos después, Marín habla de las desvalorizaciones de Don Juan y concluye afirmando que:

[...] frente a estos intentos de destruir el mito de Don Juan, han seguido apareciendo obras dedicadas a reafirmar sus cualidades auténticas, aunque la pervivencia del Tenorio de Zorrilla ha hecho difícil la competencia teatral de otros Don Juanes en el mundo hispánico. En general, se han seguido líneas de interpretación tradicional a fin de probar el valor eterno del tipo, con algunas excepciones de más interés intelectual o estético que dramático (1982:398).

Hablar de un interés de destruir al mito puede ser otra prueba más de la vigencia del mismo; es decir, sigue estando presente en el pensamiento de los académicos actuales y si en

realidad no tuviera el valor del que sus detractores dicen que carece, no sería necesario estudiarlo para tratar de destruirlo; simplemente no tendrían por qué hacerlo. Marín señala que además de los intentos de destrucción existen también intentos por probar el valor del mito. Dichos intentos, como señala el autor, pueden no solamente tener un interés literario o de creación sino incluso intelectual y hasta estético.

Para poner un ejemplo de los intentos por destruir o desprestigiar al mito encontramos el pensamiento de Sergio García Oriol, quien afirma que:

Nuestro Don Juan no es un personaje surgido de la Biblia, de la mitología o del folklore. Es uno de esos héroes simbólicos creados por la literatura, como Don Quijote, Fausto, Gargantúa, Otelo y tantos otros. Sin embargo, hemos de notar que cada uno de esos nombres se asocia al de un autor, Cervantes, Goethe, Rabelais, Shakespeare. Ya no es así en lo que se refiere a Don Juan. Con él nos vemos obligados a recordar a Tirso de Molina, Moliere, Mozart, Lord Byron, Zorrilla y toda una lista de escritores, ya que Don Juan inspiró a numerosos autores de diversas épocas y de diversos países. Podemos preguntarnos por qué. Tal vez el poder de seducción es el más codiciado por los hombres de todas partes, tanto hoy como antaño (68).

García Oriol afirma que el poder de seducción es el más codiciado por todos los hombres en todos los tiempos, y que eso mismo es lo que inspiró a tantos autores de tan variadas épocas a escribir sus versiones; versión un tanto reduccionista. Otro elemento que creo necesario destacar es el hecho de que se refiere a Don Juan como un héroe simbólico y lo compara con otras grandes figuras literarias, pero critica el hecho de que no puede asociarse su nombre con un apellido de un escritor célebre, idea que refiere a la debilidad de la que habla Weinstein.

Después de su análisis, García Oriol expresa su sentir de la siguiente manera:

Por mi parte tengo que confesar que quedo muy decepcionado. Me había propuesto enfrentarme con un prestigioso símbolo de la seducción masculina y no he sabido encontrar más que un facineroso sin grandes vuelos. Y lo que no me explico ni consigo entender es como se ha podido pasar de este personaje al mito universal. Para mí, el Don Juan de teatro envidiado y admirado no merece ni la admiración de las mujeres ni la envidia de los hombres. Su seducción no es más que espejismo y sombra imaginada. Esta será mi conclusión (74).

García Oriol señala sentirse decepcionado por no encontrar en su análisis de *Don Juan* al símbolo de seducción masculina que buscaba para explicarse la fecundidad del mito y creo que es ahí donde radica su frustración: quizá no sea el tema de la seducción lo que haya fascinado a tantos autores o el modelo de seductor donjuanístico sino algo más; ya sea el tratamiento, la historia o la gran universalidad y adaptabilidad que tiene este mito. Quizá por eso cada Don Juan es diferente y cada versión de la obra diste tanto, o no, de las demás. Oriol también parte del supuesto de que las mujeres admiran a Don Juan y los hombres lo envidian, visión que me parece bastante reduccionista y poco probable. Al hacer esta afirmación se está tomando como base del mito al personaje de Don Juan y no al mito en su forma integral y no es solo Don Juan quien conforma el mito ni solo su figura es la que ha dado origen al mismo. Para Oriol, la seducción de Don Juan no es más que un espejismo y considero que es justo ese elemento el que le da nombre en un principio: no hablamos de un casanova sino de un burlador. La diferencia reside en que un casanova, siguiendo la definición de la RAE, es un hombre famoso por sus conquistas amorosas, mientras que un burlador se distingue por sus métodos para lograr las conquistas, valiéndose de mentiras y engaños, y también por sus comportamientos poco honorables como asesinar, deshonar y cometer crímenes de diversa índole. Dicho elemento se elide en casi todos los títulos de las versiones posteriores a Tirso porque ya está implícito en la tradición; sin embargo, Oriol lo olvida y asume la seducción como real, como el eje central del mito. La admiración quizá esté en todas las formas en que el mito puede adaptarse, recrearse, representarse y, en palabras de Becerra, remitificarse. Pero quizá esta admiración no exista y sea el detonante para que el escritor recree la obra a su manera, adaptándola a su tiempo y a su juicio de cómo debieron ser acomodados los elementos míticos del Don Juan. Ya sea que la admiración provoque algunas de las versiones a manera de tributos, o el desacuerdo con lo que se ha escrito genere

otras tantas versiones, el hecho de la vigencia y la incesante forma de reproducir al mito de Don Juan es innegable.

Volviendo al pensamiento de Marín, termina su artículo con la conclusión de que:

[...] la vitalidad creadora del mito de Don Juan sigue sin agotar, con multitud de interpretaciones variadísimas que tratan de expresar lo auténtico y esencial del tipo pero sin haberlo logrado nunca del todo. El problema para conseguirlo en una época crítica como la nuestra, que rechaza tanto las idealizaciones románticas como el sensualismo trivial, es que muchas de las obras que analizan filosóficamente el tipo donjuanesco tienden a debilitarlo o destruirlo. Aunque las condiciones de la vida moderna, con su moral más permisiva y mayor igualdad de sexos, ha eliminado muchos de los obstáculos que hacían posible la conducta antisocial de Don Juan, no puede decirse que hayan desaparecido todas las barreras que se abren [sic] al libertinaje. La cuestión es crear un Don Juan adaptado a la mentalidad de hoy y que pueda ser tomado en serio. Para ello habría de combinar cualidades intelectuales de ingenio e ironía con la simplicidad instintiva y el dinamismo del Don Juan español clásico (1982:401).

Marín atribuye la *vitalidad creadora del mito* al intento poco exitoso de expresar lo esencial del mismo y sugiere crear un Don Juan adaptado a la mentalidad actual para poder considerarlo como algo serio, y puede que sea esa intención de adaptar y actualizar al mito lo que lo hace tan prolífico. Marín propone además tomar cualidades intelectuales de ingenio e ironía y mezclarlas con el dinamismo del Don Juan clásico; habla también de una igualdad de sexos en la época actual que podría ser aprovechada para las nuevas adaptaciones del mito. En la obra de Campos García se dejan ver esas notas de ingenio y muchas más de ironía. La igualdad de la que habla Marín también está presente pero con unos tintes más posmodernos que serán explicados a fondo en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

El mito de Don Juan de Jean Rousset

Para la segunda parte de esta investigación se retomará, como ya se adelantó, el estudio en torno al mito de Don Juan hecho por Jean Rousset, ya que es el referente principal de todas las investigaciones y es también el más importante de los trabajos académicos sobre este tema. Rousset divide su libro en dos partes fundamentales: las invariantes del mito y las variantes del mismo. Hace también una reflexión acerca del Don Juan actual al final de su estudio. En la introducción de *Le Mythe de Don Juan*, Rousset afirma que: “La première tâche, avant d’établir le corpus pertinent, consiste à décrire et articuler le domaine en isolant les éléments distinctifs dont le groupement formera le scénario donjuanesque permanent. On obtient alors les unités constitutives – les invariants –” (1978:8). Estas invariantes de las que habla Rousset, que serán utilizadas para el análisis de las obras en el capítulo siguiente, se presentan a continuación:

1. *Le Mort* : l’Invité de pierre, j’ai montré que sa présence était fondamentale, que sans lui on raconterait une autre histoire, qu’on passerait à côté du mythe ;
2. *Le groupe féminin* : une série *n* de victimes, d’héroïnes, afin que soient attestées l’inconstance du séducteur, sa polygamie indifférenciée, sa manie de répéter, de toujours recommencer l’entreprise du voleur de femmes ; parmi elles, victime privilégiée, la fille du Mort ;
3. Le héros, Don Juan, celui qui s’attaque au Mort auquel il est relié intimement, puisqu’il a tenté de lui voler sa fille, qu’il l’a tué, qu’il en recevra le châtement final (1978:8).

Las invariantes son entonces tres: el muerto, el grupo femenino y el héroe. El muerto es para Rousset una presencia fundamental para formar el mito. El grupo femenino es el segundo componente y Rousset destaca dentro de él a la hija del muerto. Rousset habla de un héroe que se enfrenta a la figura de poder para matarla y luego volver a pelear con ese

muerto para recibir el castigo final. Es necesario ahora analizar más a fondo cada una de las tres invariantes que conforman el núcleo mítico de Don Juan.

El muerto y sus apariciones

No es casualidad que Rousset inicie su estudio del mito abordando al muerto y sus apariciones, ya que él afirma que “Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par le mort, par le contact final avec l'Invité de Pierre” (1978:21). Líneas más adelante el autor añade que el drama de Don Juan se lee a partir del episodio fantástico del reencuentro con la estatua; en la aparición del muerto (21). Rousset agrega que:

Quand de nos jours les incroyants du mythe racontent à leur tour l'histoire de Don Juan, ils s'en prennent logiquement à l'Invité de pierre et à la << descente en enfer >>, qu'ils présentent comme une mystification, un jeu théâtral monté par des farceurs ou par le héros lui-même [...] On n'élimine pas la mort du séducteur, mais on le fait mourir naturellement. Si le commandeur ne peut plus exister aujourd'hui que parodiquement ou allusivement, la parodie n'en fait pas moins référence au dénouement traditionnel (1978:21-22).

Tal es la importancia que tiene para Rousset la figura del comendador que incluso lo considera como el verdadero protagonista del mito (1978:22). Siguiendo el pensamiento de Rousset, continúa afirmando que:

L'histoire de Don Juan est celle d'un coupable soumis à une inculpation d'abord diffuse et qui lui reste inintelligible jusqu'au moment où, ayant provoqué les apparitions du Mort accusateur, il se trouve placé devant l'évidence de la faute ou du verdict. On conçoit dès lors que l'aventure de Don Juan puisse se raconter par la fin et s'interpréter à partir de son dénouement funèbre (1978:22).

El momento cumbre es entonces el final, la aparición del muerto y el castigo, en su caso, que Don Juan recibe. Este hecho resalta la importancia fundamental de la figura del muerto. Lo anterior refiere también a la cita previa, donde se señala que el comendador ya no puede existir hoy solo de forma paródica o alusiva, sino que el desenlace debe ser el tradicional.

Rousset habla en su texto de lugares sagrados y profanos e incluso afirma que las versiones clásicas siguen una regla para las tres apariciones del muerto: la primera y la tercera en lugares sagrados como el cementerio y la segunda en casa de don Juan, un lugar profano (23). Rousset profundiza en esta triada y su importancia al apuntar que “Ce dispositif à trois volets détermine une progression dans les intrusions inquiétantes et renforce le contraste du site funèbre et de la cérémonie du repas ; ceux-ci, d’abord distincts, se combinent dans la troisième scène” (1978:24). Líneas adelante se retoma la idea de la triple aparición y se enlistan de la siguiente forma: en primer lugar, es el reencuentro y la invitación; en segundo lugar, la visita a la casa de Don Juan, hecho del cual se toma el nombre del convidado de piedra; y finalmente, la cena en el lugar de reposo del muerto (1978:24-25). Rousset también apunta un par de acepciones importantes para la presente investigación y es precisamente la observación de que en las versiones actuales se prescinde de los lugares sacros y las apariciones se dan en salas, oficinas de directores empresariales, y bares “l’évacuation du mythe et de la mort entraîne l’exclusion du lieu sacré” (1978:24). Esto se analizará en el capítulo siguiente.

El final del mito, es decir, cuando el convidado logra su venganza, es en la mayoría de las versiones el momento en que el muerto toma la mano de Don Juan para sellar el trato y lo arrastra a los infiernos. En la versión de Zorrilla habrá una variación importante gracias a la intervención de Inés, que logra interceder por él y llevarlo al cielo. Al respecto, Rousset afirma que “Il suffit donc du moindre changement dans le dénouement pour que l’ensemble soit modifié, car c’est là que se situent le point sensible et la plaque tournante. Qu’on introduise une variante dans le rapport du héros et du Mort, et tout le système donjuanesque pivote” (1978:36). Parfraseando el texto anterior, Rousset afirma que el más mínimo cambio

puede afectar a todo el conjunto; es decir, a todo el sistema donjuanesco. Este hecho se podrá apreciar en las versiones elegidas para esta investigación.

Ana y el grupo femenino

El segundo elemento invariante que describe Rousset es el que habla de las figuras femeninas y más concretamente de Ana. A pesar de tratarse de una invariante colectiva, Rousset pone explícitamente el nombre de Ana en el título, incluso por encima del resto de las féminas que sirven para ejemplificar la seducción de Don Juan. Ana es, en un principio del mito, la hija del comendador, del convidado, y es el enlace entre el resto de los elementos: el muerto y el héroe. Posteriormente, el nombre de Ana y la relación con el elemento invariante del muerto cambiarán. En la versión operística del mito, escrita por Lorenzo Da Ponte, Ana es la mujer a la que trata de burlar Don Juan, pero no lo logra y el alboroto que se arma al defenderse del atacante provoca el arribo de su padre, quien pelea con Don Juan y luego muere a manos de éste. El papel femenino principal es el de Elvira; mujer burlada por Don Juan que busca dos opciones para reparar el daño sufrido: venganza o matrimonio. Aparece también otra mujer de origen humilde que es añadida al inventario de conquistas femeninas del protagonista pero tampoco tiene la fuerza que tiene Elvira, es solamente otro elemento femenino puesto por el autor.

Rousset explica la importancia de esta invariante cuando, al principio del apartado, señala que:

L'intérêt de cet invariant collectif est doublé : il offre au héros la série des victimes qui le sacrent, puisqu'il ne saurait y avoir d'inconstance donjuanesque sans pluralité féminine représentée sur la scène ; et l'on voit se détacher, dans cette constellation des proies, une figure qui a pour fonction de relier le Prédateur au Mort : Anna, la fille du Commandeur. Figure de liaison, donc théoriquement privilégiée, Anna est le chaînon indispensable dans la chaîne des relations internes ; aussi importe-t-il d'examiner sur le plan théorique puis dans les textes, ses positions et ses

déplacements, soit à l'intérieur du groupe féminin, soit dans son rapport avec le héros et avec le Mort (1978:41).

Rousset concede a Ana un lugar privilegiado en el universo femenino del mito y también le reconoce el ser una figura necesaria para ligar a los demás componentes del mismo pero, como en el caso de la ópera escrita por Da Ponte, el lugar de Ana, al no ser la protagonista sino solamente la mujer que provoca el enfrentamiento entre Don Juan y su padre, queda reducido al simple hilo que une a Don Juan con el comendador.

Con el pasar de las versiones llegarán también distintas figuras femeninas centrales y el nombre de Ana será cambiado por el de Elvira, y posteriormente por el de Inés; nombre que, a pesar de no ser el mítico original, el de Ana, tendrá más eco en las futuras generaciones. Rousset señala que el grupo femenino sufre un cambio en su importancia y relevancia: "L'exposé hésite entre deux voies : il y aurait l'ordre logique, l'ordre intelligent; il rail de l'ellipse à l'hypertrophie, d'une présence minimale à une présence maximale de l'héroïne" (1978:41). Esta presencia, ya sea elidida o hipertrofiada dependerá del momento histórico y de lo que el autor quiera demostrar. En el caso de los tres ejemplos elegidos para esta investigación, se aprecia, como se demostrará en el tercer capítulo, que la figura femenina de Ana en Tirso es importante pero no tiene tanta independencia; la Inés de Zorrilla posee más agencia y relevancia que su antecesora tirsiana; y la Inés de Campos es ya la protagonista y la agente principal de la acción de la obra teatral. En este caso, se pasa, como afirma Rousset en la cita anterior, de una presencia mínima a una presencia máxima.

La posición privilegiada de Ana es, en palabras de Jean Rousset, teórica y esboza tres grandes articulaciones del mito:

1. La hija del muerto recibe un tratamiento privilegiado. Monopoliza la atención.

2. Se muestra a una Ana reducida a una existencia mínima. Es simplemente el vínculo necesario entre el héroe y el muerto.
3. Entre los dos polos anteriores, existe la unión suficiente entre el muerto y el héroe y un cierto equilibrio entre ella y el resto de las figuras femeninas. Dicha igualdad es hecha por el seductor y anula el puesto privilegiado de Ana conferido por el esquema base (1978:46-47).

Rousset termina su esbozo explicando que las tres articulaciones pueden traer contradicciones pero que son propias de la vitalidad del mito: "on met ici le doigt sur nœud de contradictions inhérent aux relations internes des trois composantes; les tensions qui en résultent sont pour beaucoup dans la vitalité du mythe"(1978:47).

Posteriormente, Rousset aborda el hecho de darle muy poca, o mucha, fuerza a la figura de Ana:

Si on affaiblit trop Anna, on détend le rapport nécessaire entre Don Juan et le Mort; si on la renforce, on risque d'altérer la démarche libertine du héros, on compromet son inconstance égalitaire. Que l'on modifie dans un sens ou dans l'autre l'équilibre du groupe féminin, l'ensemble du dispositif s'en ressent, on ne raconte plus tout à fait la même histoire. C'est assez redire l'importance centrale de la présence féminine et de ses modalités diverses dans un système que l'on dénature en l'organisant autour du seul personnage masculin (1978:47).

El grupo femenino en la obra de Tirso, en palabras de Rousset, presenta una fórmula que implica una alternancia del origen de las conquistas del héroe: mujer noble-plebeya- mujer noble- plebeya, logrando así un equilibrio social y logrando la universalidad tanto del poder de seducción de Don Juan como de su universalidad femenina. Dentro de esta fórmula, la figura de Ana en Tirso, continúa Rousset, es casi ausente y existe solamente por los demás y por su vínculo con el resto de los elementos míticos, pero señala que la historia del mito será también la historia de la transformación de este personaje, de su emergencia;

transformación que no se dará sin consecuencias en el grupo femenino ni en el destino mismo del héroe. Como ejemplo, Rousset menciona el texto de *La Venganza en el sepulcro*, de Córdoba y Maldonado, en donde se presenta a una hija del muerto como personaje principal junto con Don Juan; es decir, ambos tienen un valor equitativo. Dicha obra muestra a una pareja central; a una Ana hipertrofiada y a un Don Juan que ha pasado de conquistador a amante rechazado (1978:49). Dicha fórmula será retomada en la obra de Campos García: existe una sola mujer (Inés) y un seductor rechazado a medias por ella. Esta reducción máxima del grupo femenino, prosigue Rousset, no da opción a Don Juan para fallar y, por tanto, una diferencia tan grande en el conglomerado femenino trae consigo a un héroe muy diferente (1978:50).

Existen también en el mito donjuanístico figuras femeninas que no guardan esa relación fundamental para el mito: en el caso de Moliere, por ejemplo, no aparece la hija del muerto; es decir, esa función no se presenta, pero se conserva a los personajes femeninos, señala Rousset. Dicha carencia central, añade el autor, crea un desequilibrio que será restablecido por los dramaturgos en las versiones posteriores del mito (1978:51-54).

Otra ocasión en la que se encuentra a una sola mujer como representante del grupo femenino es, siguiendo al autor, en la obra *Don Juan et faust*, escrita por Grabbe en 1829. En ella se representa a una Ana sólida y bien construida, que comparte protagonismo con el seductor (1978:61).

Rousset habla de una versión extrema del mito escrita por George Sand³ en 1839 titulada *Lélia*, que adopta un punto de vista que promueve a Ana contra el libertino: hay una feminización del mito, “un mythe qui avait jusqu’alors réduit la femme à l’état d’objet dans

³ Pseudónimo masculino de la autora francesa Amantine Aurore Lucile Dupin

un jeu strictement masculin.” Con una Ana como personaje principal exclusivo, la mujer es ahora el centro del escenario (1978:64-65). Es importante esta radicalización del mito hecha a principios del siglo XIX, pero es comprensible que una mujer, a pesar de haber usado un pseudónimo masculino para poder expresar sus ideas, sea la que cambie la importancia femenina de Ana y le dé el protagonismo que, según Rousset, el personaje femenino merecía. Dicha obra podría ser uno de los antecedentes del texto de Campos García.

Rousset concluye este apartado de la siguiente forma:

Le modèle à trois composantes vole en éclats, et c'est parce qu'il se disloque que l'Anna du mythe semble en voie d'extinction ; elle perd son identité dès lors que le système de relations dans lequel elle était insérée a perdu sa cohérence. Il est logique que la fille du Mort subisse le sort réservé au Mort lui-même : celui-ci étant bafoué, travesti ou éliminé, Anna n'est plus qu'une femme comme les autres (1978:67).

Es de notar que Rousset no considera propiamente a Inés en su estudio pero creo, basándome en las características de la figura femenina mítica y de la figura femenina de Zorrilla, que guarda los rasgos necesarios para ser considerada dentro del mito. Si bien en Zorrilla se repite la alternancia entre las conquistas del seductor (mujer noble-mujer plebella), Inés tiene sin duda un lugar especial entre ellas. Es de notar también que el nombre de la compañera de Don Juan que perdura hasta nuestros días es el de Inés y no el de Ana.

El héroe

En la sección dedicada a Don Juan, Rousset afirma que:

Don Juan est un coupable condamné, un transgresseur qui affronte son juge, o uses juges. [...] La plupart des auteurs le mettent en accusation, tout en le montrant ou trop insouciant, ou trop endurci, ou trop sûr de son bon droit pour se reconnaître coupable. Don Juan est un inculpé qui récuse l'inculpation [...] c'est l'offenseur de Dieu, le profanateur du sacré qui viole la limite impartie aux vivants, trouble la paix des morts et refuse enfin le pardon offert au repentir même tardif" (1978:68).

De la cita anterior destaca el hecho de considerar a Don Juan como una figura que es culpable desde el inicio y no hay duda de ello, además de que, según Rousset, los autores castigan a sus propios personajes, dejando entrever sus juicios personales o, como se verá más adelante, su simpatía con Don Juan. Otro punto importante es que Don Juan falta al respeto tanto a las leyes divinas como a las humanas y, dependiendo de la versión que se analice, el castigo que reciba el héroe se dará principalmente por una de estas dos ofensas, poniendo nuevamente el autor su juicio hacia lo que debe castigarse con mayor severidad. Por último se destaca que, a pesar de ser considerado culpable desde el inicio, Don Juan no se ve a sí mismo como tal, no se siente culpable y, por lo mismo, no acepta el perdón por arrepentimiento que se le ofrece al final.

Continuando con la idea de que los autores retratan de la forma en que su juicio se lo permite, Rousset señala que hay cuatro grupos de testigos escandalizados con los comportamientos del héroe, y son los siguientes:

Don Juan [...] s'entoure d'un cercle de témoins scandalisés et de regards hostiles [...] ce public d'observateurs critiques se répartit en trois catégories qu'il importe de distinguer : les représentants de juge divin, qui l'exhortent ou le menacent ; ses partenaires et victimes de la société civile qui le mettent à l'épreuve et l'inculpent, les auteurs en fin qui, en organisant ces rencontres et ces sentences, imposent leur propre jugement à une quatrième classe de témoins, externes ceux-ci : les spectateurs et les lecteurs de tous les Don Juan possibles (1978:70).

Siguiendo el pensamiento de Rousset, expresado en la cita anterior, se entiende que estos cuatro grupos rodean a todos los donjuanes posibles y son partícipes desde los personajes que encarnan el juicio divino, como el comendador, hasta los lectores que hacen sus propias lecturas de las acciones del héroe. El primero está formado por el muerto; por la estatua del comendador que funciona como titular autorizado del juicio final y como responsable del desenlace trágico (1978:70). Rousset continúa afirmando que es el muerto quien hace del héroe el *réprouvé* de los siglos XVII y XVIII y continua la idea cuando señala

que “Don Juan-là, ce n’est pas le simple délinquant mis au ban de la société, c’est le pécheur qui, par son endurcissement, se trouve finalement privé de la grâce et rejeté dans les ténèbres” (1978:70).

Al leer las líneas anteriores es casi imposible no pensar en Zorrilla y en la salvación de la que es objeto Don Juan en la versión romántica. Al respecto, Rousset señala que para llevar a cabo dicho perdón hacían falta condiciones que eran posibles solamente en el Romanticismo. Una de dichas condiciones es que además de los emisarios tradicionales se unirá uno del mismo origen que pudiera cuestionar el veredicto del comendador y esa figura será el Ángel intercesor: la amante abandonada y muerta de amor. Contra la tradición, continua Rousset, el derrotado no es ya Don Juan sino el comendador y el vencedor no es tan poco Don Juan, sino la víctima sacrificada, la mujer amante que toma el lugar del padre castigador (1978:71). No es casualidad entonces que la figura femenina en la obra de Zorrilla no se llame Elvira ni Ana sino Inés; nombre femenino que puede provenir del griego *αγνη* que significa casto o sagrado, o bien del latín *agnus* que significa cordero. Inés es la redentora del *réprouvé* y la nueva vencedora al oponerse a su padre por amor al héroe. Rousset agrega que “ainsi, la balance divine qui pèse Don Juan, de dénouement en dénouement, depuis l’implacable Tirso, a fini par pencher du côté de la miséricorde ; la justice cède enfin à la tendresse” (1978:71). Don Juan, añade Rousset, sigue siendo un criminal ante los ojos de la sociedad y de sus leyes y su perdón no se lleva a cabo por sus virtudes sino por la intercesión del amor inmerecido. La gracia, prosigue Rousset, es siempre gratuita para los románticos y es representada por una figura femenina (1978:72).

El transgresor, como lo llama Rousset, ignora tanto las leyes humanas como las divinas, pero en ciertos casos las ofensas hacia alguna de estas leyes tiene más peso o importancia que la otra. En el caso del burlador tirsiano, éste “relève certes de la justice

royale, mais il ne cesse de bafouer son souverain, déjouant ses projets matrimoniaux et négligeant ses mises en garde" faltando entonces a la justicia divina y siendo castigado más por sus ofensas a Dios que a la justicia: "le pécheur l'emporte sur le délinquant" (1978:72-73).

Si en la escritura del fraile es evidente la preponderancia de las faltas hacia Dios, en otros casos este orden puede invertirse dependiendo de las épocas y de las regiones geográficas donde se recree el mito:

Le rapport des deux ordres peut s'inverser, ce qui se produit très logiquement dès que le traitement du thème se laïcise en Italie puis en France ; on cède alors à la tentation de durcir l'opposition de héros et de toutes les instances sociales, on présente un hors-la-loi, un aventurier en rupture de ban, quand ce n'est pas un criminel de bas âge, un pur gibier de potence, manifestement voué à la condamnation sans nuances du public (73).

Hablando de versiones francesas, Don Juan de Molière presenta un equilibrio, según Rousset, entre el *délinquant* y el *pécheur*; entre el ofensor de las leyes humanas y el ofensor de Dios. Rousset añade que una ausencia importante en la versión de Molière es la del Rey como representante de la ley (1978:74). El muerto, el padre de la mujer burlada, adquiere además la solemnidad de ser el encargado de ejercer la justicia.

Si bien la carga ejemplar de la versión de Tirso se va desvaneciendo en los diferentes países en los que se representa y van diluyéndose también otras figuras como la ya señalada del rey, otro tipo de ideas va permeando el discurso del héroe debido a una pérdida de la vigencia del mismo. Rousset recupera un fragmento de un diálogo del seductor de Henry de Montherlant que aparece en su obra titulada *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, escrita en 1958, en la cual el seductor responde al comendador de una manera especial al afirmar que: "Je ne demanderai pas pardon à un Dieu qui n'existe pas pour des crimes qui n'existent pas [...] Quel mal ai-je fait? J'ai rendu les femmes heureuses" (1978:78). En este último caso,

el protagonista no se considera ni ofensor de las leyes ni de un Dios que no existe y al que, por lo tanto, no puede ofender. El seductor apela también al hecho de que ha hecho felices a las mujeres y eso no ha provocado ningún mal; recuperando así la idea anteriormente expuesta por Rousset de que Don Juan no se ve a sí mismo como culpable cuando el resto de los espectadores así lo haga.

No debemos olvidar la distancia abismal que hay entre la versión de Tirso y la de Montherlant; son casi dos siglos y medio que representan un cambio tanto en la mentalidad de los autores, en el contexto en el que pueden ser enunciadas esas ideas y un público que pueda asimilarlas. No es casualidad tampoco que estas ideas se expresen por un autor francés en una Europa de la posguerra.

Rousset continua afirmando que la visión del personaje para sí mismo ha cambiado y por ende la visión tanto de los lectores como del autor, hecho que no sucedía ni era pensado en las versiones anteriores:

Le réprouvé se voit désormais innocent et universellement blanchi. Tel est son propre verdict, qui est aussi celui du public, parce qu'il est celui de ses auteurs. Les dramaturges du XVII^e siècle, on l'a constaté, ne cachaient pas leur position : du *Burlador* au *Fils criminel* ou au *Dissoluto punito*, ils se tiennent à distance de leur héros et s'arrangent à faire accepter le jugement qui le frappe, même si les plus artistes y mettent ce qu'il faut d'ambiguïté (1978:79).

Siguiendo con la idea del autor proyectado en sus versiones del mito, Rousset refiere que esto sucedió también en los autores románticos:

C'est encore le romantisme qui dessine sur ce point le tournant : <<on aime Don Giovanni>> avoue Gautier rendant compte d'une représentation de l'opera. Et Musset, plus intimement encore : <<et moi, je t'aime>>. Car on se reconnaît en lui, comme en un frère, grandi par son malheur ou son désenchantement ; Byron, Flaubert, Baudelaire, Lenau le rêvent à leur image, ennuyé, fatigué, mélancolique, réprouvé peut-être, mais aimable ou pitoyable comme un autre moi-même (1978:79).

Se rescata de la cita anterior la admisión de un agrado e incluso amor de algunos críticos para con la figura, viéndolo como un hermano decadente y lamentable, sentimiento

que era compartido por los propios autores. Líneas después, Rousset añade que autores como Kierkegaard tratan a sus donjuanes como compañeros, contando con la simpatía y la compasión de ellos (1978:79).

Rousset cierra esta parte de su estudio del héroe señalando que:

Il y a peut-être quelque paradoxe à montrer, comme je l'ai fait, une figure noire, un coupable justement châtié dans le héros solaire, ivre de vie et de joie, que nous sommes portés aujourd'hui à célébrer. C'est que, désireux de rétablir une origine un peu oubliée, j'ai pris d'abord la perspective de ses premiers inventeurs, celle de Tirso, celle de sévère et religieux XVII^e siècle. C'est sous un autre jour que Don Juan apparaît à la conscience moderne : non seulement absous par le grand pardon romantique, mais exalté, purifié par la musique de Mozart ; car la plupart de nos contemporains l'ont reçu et ne cessent de le recevoir à travers cette musique (1978:80).

La manera de proceder de don Juan es siempre, apunta Rousset, con las armas de la mentira (1978 :85); “dans la scène analogue du prototype espagnol, le Burlador faisait valoir l'influence de sa famille à la cour et promettait escarpins dorés, colliers et bagues, transformant à l'avance la paysanne en dame ; c'était le contenu plus que le style du discours qui persuadait”(1978:87). Don Juan opera entonces con las armas de la seducción: utiliza sus bienes, su apellido y su estatus de noble para burlar a las mujeres y, recuperando la cita anterior, importa más el objeto que se ofrece que las palabras mismas. Seducir es, siguiendo la definición contenida en el *Diccionario de la lengua española*, embargar o cautivar el ánimo a alguien (2014:1985) y Don Juan logra hacerlo, ya sea con promesas de matrimonio o de bienes materiales.

Casi al final de su estudio sobre el héroe, Rousset hace una afirmación fundamental para el estudio del mito de Don Juan y es el hecho de que no solamente se requiere del personaje sino también de sus fuerzas antagonistas, sin las que no habría escenario mítico ni movimiento dramático. Estas fuerzas son las ya estudiadas: el muerto y el grupo femenino.

Ambas son encargadas de contradecir al héroe del disfrute instantáneo; el primero, el muerto, quien se encarga de golpearlo en nombre de la permanencia; y el segundo, el grupo femenino, quien reivindica la fidelidad con los compromisos y la vida reclamante (1978:99).

Rousset cierra su estudio con una reflexión que sirve de enlace ideal para el siguiente capítulo que se dedicará al análisis de los textos elegidos. En dicha reflexión se habla de alternativas para la figura del comendador en las nuevas versiones:

Pourrait-on concevoir une solution différente qui retirerait à l'homme de pierre sa fonction exorbitante sans affaiblir le mythe ? On sait que la tentative a été faite (Zorrilla) [...] c'est la version romantique qui substitue au Mort punisseur sa fille surgissant du tombeau pour faire de l'amante la rédemptrice du damné. [...] Il y faut, de toute façon, une intervention venant de la mort. Le prodige peut changer d'agent, il y a encore prodige et les chances du mythe sont préservées (1978:130).

Rousset habla de la posibilidad de no presentar al convidado de piedra como tal sin quitarle fuerza al mito y afirma que los intentos se han hecho pero que es fundamental la intervención de una figura proveniente del inframundo y conservar así las posibilidades de que sea un mito. En el caso de Zorrilla, como señala Rousset, el comendador no logra llevar al héroe a los infiernos por la intercesión de su hija, pero la función de castigador y de representante de la ley existen, y son suficientes para preservar el mito.

En el próximo capítulo se presentará un análisis de las obras, principalmente la de Campos García, en la que curiosamente aparece un comendador muy particular y nada parecido a los que se han presentado en las versiones anteriores y veremos si cumple, o no, con los requisitos para representar la figura del comendador típico.

Capítulo 3

En este último capítulo de la investigación se hará un breve análisis de las invariantes de Rousset (el muerto, el héroe y el grupo femenino) en las obras *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. En cambio, se hará un análisis más extenso de esas mismas invariantes en la obra de Campos García. El análisis se hará por invariante; es decir, se analizarán las distintas representaciones del muerto en las tres obras, al igual que las del héroe y el grupo femenino. La razón por la cual el análisis de las obras de Tirso y Zorrilla será breve es por la poca novedad que éste representa. En contraste, la obra de Campos es la menos analizada por la crítica y la academia y es por ese motivo que se hará más énfasis en su estudio. El orden en el que se presentará el análisis de las invariantes obedece al que Rousset utilizó en su texto y, para esta investigación, no representa jerarquía o prioridad alguna.

El muerto

La figura del comendador, que después será muerto a manos de Don Juan, es para Rousset, como se vio en el capítulo anterior, la invariante principal sin el cual no puede hablarse de un mito.

El muerto en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina

La figura del comendador o del convidado de piedra en la versión que da origen al mito posee un giro importante que le da sentido, pero que se pierde en las representaciones posteriores:

DJ. Juro a esta mano, señora,
infierno de nieve fría,

de cumplirte la palabra.

A. Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples.

DJ. Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me de muerte un hombre
(Aparte) (muerto,
que vivo, Dios no permita)
(J3:2201-2210 [2013:224]⁴).

Este juramento que le hace Don Juan a Arminta es digno de analizar con detalle. El juramento de matrimonio lo hace Don Juan a la misma mano de la mujer, pero ella le pide que lo haga en nombre de Dios; juramento condenado por la iglesia si se hace en vano. Después, Don Juan no solamente jura en nombre de Dios, sino que le pide que si traiciona y actúa con alevosía le de muerte un hombre. El truco está en burlarse de Dios creyendo que por desear que le mate un hombre que ya está muerto no tendrá efecto el juramento; la blasfemia es aún mayor.

El comendador muere a manos de Don Juan, luego el último va al cementerio y se burla del epitafio del muerto y lanza un reto y una invitación:

DJ. <<Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero

⁴ Las obras se citarán de la siguiente forma: jornada(J), acto (A), parte (P), escena (E) con su número, y el número de verso. En este caso, es la jornada tres, versos 2201 a 2210. Posteriormente se pondrá la información bibliográfica entre corchetes. Lo anterior para su mejor ubicación en las distintas versiones.

la venganza de un traidor>>.
Del mote reírme quiero.
Y, ¿habéis os vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra? [...]
Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada;
allí el desafío haremos,
si la venganza os agrada;
aunque mal reñir podremos
si es de piedra vuestra espada
(J3:2398-2411[2013:233]).

Don Juan no considera propio el mote de traidor al que hace alusión el epitafio del comendador; incluso se burla. Luego interpela a la estatua de piedra para insultarlo y poner en duda que pueda llevar a cabo su venganza estando muerto y sepultado. Además, lo reta a tomar venganza en su casa después de cenar.

El desenlace es bien conocido y no es más que la culminación de las actitudes del pecador: el muerto, al ser el emisario de Dios, le toma la mano y le arranca la vida. Su criado Catalión es el encargado de contarles lo sucedido a los demás agraviados.

La caracterización del muerto, del convidado de piedra, en la obra de Tirso es la de un digno representante de la ley divina, que puede aguantar crímenes a la ley humana pero es inflexible a la hora de castigar blasfemias. Encarna también al emisario de un Dios conocido por ser infinitamente justo, pero también severo.

En suma, el muerto en Tirso es la figura que, como señaló anteriormente Rousset, da toda la fuerza al mito. Sin ella, si consideramos a la versión tirsiana como la fundadora de este mito, sin esa función del convidado de piedra regresando de los infiernos para castigar a Don Juan, la obra no hubiera tenido el alcance que ha tenido hasta nuestros días. Es justo la intervención de un ser del inframundo, amparado en el nombre de Dios, la que castiga al villano a pesar de que dicho castigo se creería casi imposible por el hecho de que el comendador estaba ya muerto. Es decir, el convidado que responde a las ofensas del blasfemo y lo castiga llevándolo al infierno es un claro ejemplo de dos elementos: por un lado, todas las ofensas a Dios serán castigadas, por otro, sirve como una manera didáctica de evangelizar al pueblo que acudía a ver las comedias de la época.

No se debe olvidar que estamos ante una obra del Siglo de Oro, donde las leyes de la monarquía y la iglesia son inquebrantables y quien se atreva a desafiarlas o a mofarse de ellas merece un castigo ejemplar, en el más amplio sentido de la palabra: que sirva de ejemplo para los demás. Esta ejemplaridad puede explicarse si recordamos que Tirso era un monje que, quizá escribía obras de teatro para educar y adoctrinar al vulgo.

La presencia de la invariable postulada por Rousset es, entonces, evidente e innegable en la obra de Tirso.

El muerto en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla

En esta versión romántica del mito, y la más popular y conocida, el muerto tiene contadas apariciones a lo largo del texto, pero éstas son las necesarias para mostrarlo como lo ve Rousset: como el representante de la justicia. Esta responsabilidad de encargado de

impartir justicia se hace presente en el personaje desde el principio de la obra, cuando Don Gonzalo de Ulloa acude a la hostería de Buttarelli para indagar él mismo la verdad acerca de la fama del que será el esposo de su hija:

y no quiero cometer
con él una sinrazón.
Yo mismo indagar prefiero
la verdad...; mas, a ser cierta
la apuesta, primero muerta
que esposa suya la quiero

(P1,A1,E6:177-182 [2012:82]).

La justicia se hace presente en la cita anterior también al señalar a Don Juan como no digno de merecer casarse con Doña Inés, si él ha apostado con un compañero para ver quién ha matado más hombres y burlado más mujeres. Esta misma condena es expresada por el comendador a Don Juan líneas más adelante, cuando jura que antes de consentir su casamiento abrirá con sus propias manos su sepultura (P1,A1,E12:736-739 [2012:101]).

La triada de apariciones del muerto que señala Rousset en su estudio (1978:24-25): el reencuentro en el cementerio, la presencia del comendador en la morada de Don Juan en atención a su invitación a cenar y la cena posterior en la tumba del padre de Inés suceden sin mayor novedad. Casi al final de la obra, y ya como estatua de piedra, el muerto acude a la invitación lanzada por Don Juan en el panteón, donde se presenta como enviado de Dios y representante de su justicia infinita (P2,A2,E2 [2012:204]). Es importante resaltar que esa justicia a la que se refiere el muerto es el hecho de que Don Juan todavía puede obtener clemencia divina para ordenar su conciencia y no ir al infierno. Es decir, el Dios es justo con

el malandrín y le otorgará el perdón si cree en él, hecho que, como ya es sabido, sucederá al final de la obra.

En el caso de esta representación romántica, la figura del muerto es menos rígida que en la de Tirso; es más humana en el sentido de que primero investiga antes de creer en lo que dicen de Don Juan, tiene una respuesta visceral al enterarse de propia mano que Don Juan es un granuja y condenar a muerte a su hija antes de casarla con él, y al final sus planes de tomar venganza y arrastrar al héroe a los infiernos no son más fuertes que la intercesión divina por parte de Inés.

Entonces, la figura del muerto en el Romanticismo no es ya la principal; lo es ahora la figura del amor: representada por una mujer, virgen, católica y enamorada por vez primera. En suma, para la versión romántica no hay nada que no se pueda perdonar y que no pueda ser redimido con la fuerza del amor.

El muerto en *La burladora de Sevilla* y *el Tenorio del siglo XXI* de Jesús Campos García

La figura del muerto en la obra de Campos es representada por el Rector de la Universidad donde estudia Inés y donde trabaja Juan Tenorio; la idea de una figura de autoridad sigue presente aunque un tanto distorsionada por tratarse de una persona poco digna.

En la primera parte del texto, la figura del Rector aparece indirectamente; es decir, a través de las voces de Inés y Juan, quienes describen sus acciones o hablan de él. Ya en la segunda parte hay una mayor presencia del personaje, tanto aludida como real. Una de las

innovaciones de Campos es que hace que el Rector aparezca a través de una pantalla plana que está en medio de la morada de Juan. Después de ser asesinado por Juan e Inés y de acudir a la invitación a cenar, Don Gonzalo, el Rector, hace una serie de intervenciones que citaré a continuación para analizar más a detalle, no sin antes resaltar el hecho de que, si bien la figura del padre de Inés no existe en la versión de Campos, el autor retoma el nombre de la versión de Tirso para denominar a la figura de autoridad de su obra:

- J. De Inés ahorcada bajo un puente de Roma
R. Fue un suicidio.
J. Fue un crimen patentado y con vitola. [...]
R. Si se hubiera centrado en sus estudios en vez de
malgastar su inteligencia haciendo burlas y
provocando escándalos, nada le habría pasado.
J. ¿Está admitiendo que la suicidaron?
R. Que ella se lo buscó, es lo que estoy diciendo.
J. ¿Por hacer unas burlas?
R. Por faltar al respeto

(P2,J7 [2008:77-78]).

Si bien el asunto principal es Inés, es evidente la postura punitiva del Rector, el cual afirma que las conductas de la exnovicia tuvieron el fin que debían tener: la muerte. La falta más grande y por la que la condena el Rector es por faltar al respeto. Lo anterior contrasta con las versiones previas y los motivos por los que se castiga a los burladores: en el caso de Tirso se castiga la blasfemia; en el caso de Zorrilla se castiga la burla, pero lo salva su arrepentimiento y el amor; Campos condena la falta de respeto. Dicha condena puede ponerse en duda porque, como se verá más adelante, Inés no terminó en el infierno.

Es importante resaltar que el castigo de Campos es por la falta de respeto, pero dicho castigo recae, curiosamente, en la figura femenina. Después de asesinar al Rector, Don Juan huye e Inés se queda a recibir el castigo, el cual resulta ejemplar: colgada en un puente en Roma, ciudad relacionada, como se sabe, con el catolicismo.

Otro detalle que se debe notar es el intento del Rector por dar una especie de enseñanza moral al afirmar que si Inés no hubiera provocado escándalos nada le habría pasado. Esta postura se refuerza en la cita siguiente:

R. Pues ya ves lo que consiguió riéndose del mundo.

J. ¿Y qué querías que hiciera?

R. Tenía que acatar. Acatar o atenerse.

J. ¿A las consecuencias?

R. Sí señor: a las consecuencias. Como he tenido que atenerme yo. Que por vuestros enredos estoy en el infierno

(P2,J7 [1978:79]).

La postura castigadora del Rector es nuevamente expuesta, así como su intento de dar un ejemplo de un comportamiento ejemplar; el esperado de una alumna universitaria. El Rector añade el concepto del infierno, desde el cual acude para llevar a Juan y a Inés con él.

El Rector culpa a Inés y a Juan de su envío a los infiernos pero la que recibe el castigo más emblemático es ella. El hecho de que la figura de autoridad no sea ejemplar; es decir, no sea un comendador respetable, un miembro de la corte del Rey, sino un Rector de moral poco respetable, y que, al mismo tiempo culpe a otros por sus propios actos, hace su estancia en el infierno un poco más lógica para un lector del siglo XXI.

El infierno no tiene la carga que tuvo en la época de Tirso, tampoco funciona ya para amenazar a las personas con el eterno castigo, y dicha actitud es reforzada cuando Juan responde a las amenazas del Rector:

J. Es lo que pasa por inventar torturas y tormentos, que te los crees y luego los padeces.

R. ¿Invento, dices?

J. El fuego eterno. Que ya hay que ser morbosos.

R. Pues mentalízate.

J. Estoy mentalizado.

R. Vete haciendo a la idea, que es donde vas a ir sin más remedio

(P2,J7 [2008:79]).

El infierno es, en Campos, un invento que uno termina por creer y luego lo padece; algo así como un autocastigo, una autoevaluación.

R. Sin remisión, Don Juan, sin remisión. Eres muerto por siempre y para siempre. Y aquí no caben ya más dilaciones.

J. Aún puedo arrepentirme. Lo he leído.

R. ¿Al pie de la sepultura? Vamos, anda. Eso son ocurrencias de Zorrilla; y porque le rimaba.

I. Cierto, la verdad poética. ¿Cómo era aquello? “Un punto de contrición puede dar la salvación”. Así que, yo que tú, no lo dudaba y me arrepentía

(P2,J7 [2008:86]).

No se debe dejar pasar la referencia meramente posmoderna que hace Inés al asegurar que ha leído que Juan puede arrepentirse en el último minuto y salvar así a su alma de ir al infierno. Dicho enunciado era impensable en los textos anteriores debido a los años en los que fueron escritos: estas alusiones directas a las obras anteriores y representativas de la tradición son un gesto posmoderno. Dicha intertextualidad es un juego entre los lectores, o los espectadores, y el autor, al utilizar la tradición y al propio mito para incluirlo de una manera más directa, y evidente, en su obra.

Además de los guiños a las versiones anteriores, el Rector se muestra firme y no permite que Juan use el recurso del arrepentimiento para no ir a los infiernos. Al final de la obra, Juan se arrepiente y el Rector, quien ha hecho su aparición en una pantalla plana, como ya se mencionó, es castigado por Dios al condenar a la pareja diciéndoles: “Satanás os funda”, a lo que Inés responde “Y a ti, que Dios te ampare. (*Un rayo fulmina el televisor, que deja de funcionar*)” (P2,J7 [2008:89]).

De la figura del muerto en Campos se puede rescatar que, tal como lo señala Rousset, es el encargado de velar por la justicia. La novedad está en que, a pesar de procurar ser guardián de lo justo, su actitud personal, al meterse con las alumnas y mandarlas matar cuando lo ponen en evidencia, deja en claro la doble moral característica de muchas figuras de poder.

Creo fundamental retomar el hecho de que la figura más maltratada, por decirlo de alguna manera, por parte del representante de la autoridad es la de Inés: ella es la expulsada, la exhibida en las fotos con el Rector, la colgada en un puente. Exhibición que no se da en las otras versiones, como se muestra a continuación.

Comparando las tres figuras del muerto en las obras, la de Campos es la más ausente y la más criticada. Nunca tiene una aparición, mas que al final de la obra, y por medio de una pantalla electrónica; no es ni siquiera un personaje que se presente ante el público. El Rector muere a manos de Don Juan, como en las versiones anteriores, pero su comportamiento no es ejemplar, como en las demás obras. En este caso, la figura del Rector se desmitifica: no es ya el hombre intachable ni el digno representante de la moralidad y las instituciones, sino un hombre común y un tanto bajo en sus acciones. Tampoco es el padre de una figura femenina central, pero el ser el Rector, el líder académico de Inés, podría funcionar como una especie de papel de tutor intelectual, aunque esa suposición resulta algo forzada.

La obra de Campos desmitifica la figura del muerto ejemplar y la vuelve mundana y hasta soez, luego la restituye con la del Rector rencoroso, logrando así la remitificación y con ella se confirma la propuesta de Becerra.

El grupo femenino

El grupo femenino en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina

En el caso de la obra de Tirso, el grupo de mujeres es más nutrido y presenta mayor diversidad en cuanto a personalidades y maneras de actuar. La primera mujer que aparece es la duquesa Isabela, quien accede al encuentro carnal con un hombre porque se trataba del duque Octavio; su prometido. La segunda es la pescadora Tisbea, quien presumía de tener su honor y de desdeñar a todos los hombres que la pretendían. Después aparece Ana de Ulloa, hija del comendador, quien no logra ser burlada por Don Juan que se hacía pasar por su primo. La última es Arminta, una recién casada que acepta la palabra de esposo de Don Juan en su noche de bodas, sin importarle que se acaba de desposar con Batricio.

Isabela se muestra como una noble que sabe que su actuar no fue el correcto al dejarse gozar por un hombre en la obscuridad del castillo, pero al parecer la ofensa más grande es al Rey, ya que es realmente lo que le pesa. En el caso de Tisbea, una lectura de su monólogo, en el que relata su castidad y cómo ninguno de los pescadores es digno de merecerla, sería que, por despreciar a sus iguales, por soberbia, cae en los engaños de un noble por creerlo más digno de ella. Al final, el noble la burla y la roba y el humilde pescador quiere desposarla y ella accede. Ana de Ulloa se muestra como una mujer enamorada de su primo, pero que está destinada, al ser noble, a aceptar al marido que su padre le mande. En este caso, el Rey es una pieza fundamental porque es él quien elige casarla y con quién lo hará; importancia que no está presente ni en Tisbea ni en Arminta. La recién casada recibe a un forastero en sus bodas y al convencer al padre de ser buena opción para su hija, acepta que se case ahora con Don Juan y no con su ya esposo Batricio. Don Juan, además de hacer gala de su linaje y de prometer casamiento, le habla a Arminta y a su padre de las riquezas a las que se harán acreedores si deciden aceptar que pase la noche con ella; seduciéndola con sus posesiones y su estatus de nobleza.

El juicio de un fraile se puede leer en algunos fragmentos de la obra, como en el caso del lamento de la pescadora al verse burlada cuando ella hacía lo mismo con sus pretendientes: “Yo soy la que hacía siempre/de los hombres burla tanta,/que siempre las que hacen burla/vienen a quedar burladas” (J1:1104-1107 [2013:181]). El fragmento anterior pareciera ser una especie de argumento didáctico: las mujeres que burlan a los hombres terminan burladas; el cual puede funcionar como enseñanza también para los lectores. Un juicio similar se aprecia en el encuentro entre Batricio y Don Juan, en el que el último le dice al novio que hace días ha gozado a su nueva esposa y que ella misma le ha pedido que acuda

a rescatarla, a lo que el novio responde que al fin es mujer; dando a entender que esas actitudes de entregarse antes del matrimonio y luego casarse con otro se explican por el hecho de ser mujer. Después, Batricio añade las líneas siguientes: “La mujer en opinión/siempre más pierde que gana,/que son como la campana,/que se estiman por el son,/y así es cosa averiguada/que su honor viene a perder/cuando cualquier mujer/suena a campana quebrada” (J3:2005-2012 [2013:218]). Por último, cuando Isabela y Tisbea se encuentran, la pescadora afirma, a manera de estribillo que “mal hay la mujer que en hombres fía” (J3:2329 [2013:230]). Dicha afirmación sirve como una especie de moraleja para evitar con ello que otras puedan caer en la trampa de los hombres por confiar en ellos. Es evidente también el juicio sobre la moral femenina y el intento aleccionador de Tirso.

El universo femenino tirsiano es entonces más nutrido que el del resto de las obras elegidas pero todas parecen, en mayor o menor medida, reafirmar la fama y la astucia del héroe, tal como lo señala Rousset.

En esta obra se aprecia un patrón marcado en las burlas de Don Juan: Mujer noble-mujer humilde-mujer noble-mujer humilde, el cuál sirve como recurso escénico (pensando en una representación en un corral, típica del Siglo de Oro), pero también como una prueba de que todas las mujeres, sin importar su origen, pueden ser burladas. Las armas de seducción van acordes con la personalidad y estatus de la dama: desde promesas de casamiento hasta posesiones materiales y títulos de nobleza.

En suma, la invariante del grupo femenino se cumple, sin duda, en la versión de Tirso, ya que sirve para formar la fama del seductor y es también el vínculo entre el héroe y el muerto.

El grupo femenino en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla

La figura femenina de Zorrilla es quizá la más emblemática de todo el grupo femenino del mito de Don Juan. En el texto, las primeras representaciones que encontramos de Inés son las descripciones que de ella hacen los otros: primero la de Brígida, su dama, quien le asegura a Don Juan que la ha preparado para que lo siga como una cordera (P1,A2,E9:246-248 [2012:122]). No es casualidad que Zorrilla elija este animal para describir la actitud de Inés, ya que su mismo nombre significa pureza y castidad en griego, y cordero en latín. Además, es el cordero el que en la tradición judeocristiana es el encargado de limpiar los pecados. Posteriormente es la Abadesa del convento la que la describe como una mansa paloma, lirio gentil. Pero ella, a pesar de reconocer que es joven y no conocer los usos del mundo fuera del claustro, al saberse en casa de Don Juan y no en la paterna ni en el convento, sabe que no es lugar para una dama noble y con honor (P1,A4,E2:2005-2093 [2012:151-154]).

Marina Mayoral, en su artículo dedicado a analizar el concepto de feminidad en la obra de Zorrilla, señala la importancia de Inés, no solamente dentro de la producción de Zorrilla, sino en todo el Romanticismo español:

Hemos visto en los personajes femeninos de Zorrilla el apasionamiento y la franqueza a la hora de declarar sus sentimientos amorosos; la sumisión a la fuerza del amor y a la voluntad del amado; la fidelidad y constancia amorosa. Todo ello lo encontramos elevado al más alto grado en el que es paradigma de feminidad: la doña Inés de Tenorio.

Doña Inés es, en efecto, la más apasionada y al mismo tiempo inocente y sincera de las enamoradas de la obra de Zorrilla y probablemente de todo el Romanticismo español (s.n.).

La misma autora añade que lo que provocan las palabras de Don Juan en Doña Inés no son estragos en su alma, sino arranques de pasión que la llevan a implorarle el matarla arrancándole el corazón o amarla (P1,A4,E3:2256-2259 [2012:159-160]): “no habla de su alma sino de su presencia física: palabras, ojos, aliento que trastorna” (s.n.). La autora analiza también la postura de Inés, quien pide amor pero confiesa adoración, y quien será la encargada de redimir al pecador (s.n). Mayoral cierra su apartado dedicado a Inés afirmando que la originalidad de Zorrilla en el mito de Don Juan es justo el haber encarnado a una mujer enamorada y pura como figura femenina principal, que representa la fuerza de la fe contra la rebeldía satánica (s.n.).

Por el contrario, Ramiro de Maeztu opina que:

Doña Inés no le quiere por vanidad, porque es sencilla; ni por deseo de dominación, porque no lo padece; ni por sensualidad, porque es inocente; ni por codicia, porque le es ajena; ni por su nombradía, que ignoraba. Doña Inés le entrega buenamente el alma [...] saca al alma de Don Juan las ternuras olvidadas [...] para transformarle el universo (1981:97).

Es decir, Inés lo quiere como puede querer una mujer acomodada, inocente y pura: sin ninguna otra intención. Y es lo que provoca en Don Juan ese amor que no había logrado con sus conquistas anteriores. El nombre de Inés, de la cordera, toma todo el sentido al entender lo anterior. Ella no tiene codicia de las riquezas ni de la nobleza de Don Juan porque ella misma las posee, no se siente atraída físicamente a él por su inocencia, lo quiere sin nada más.

La figura de Inés es quizá la más conocida de todas las versiones del mito, y es por esa pureza, por ese amor desinteresado que logra convertir al criminal en un amante digno de perdón. El ser el “ángel de amor” es lo que le confiere su prevalencia mítica.

El grupo femenino en *La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI* de Jesús Campos García

El primer elemento que da una pista acerca del tratamiento que tendrá la figura femenina en la obra de Campos es el título: la burladora ahora es ella.

Al principio de la obra de Campos se hace una descripción detallada del cuerpo de Inés, la única figura femenina en la obra, el cual presume sin mayor empacho, al igual que sus cirugías, pero lo que más destaca es su postura ante la vida, lo cual se ve en el siguiente dialogo: “I. Y a ti te gustan las mujeres de una pieza. J. Tranquiliza bastante. I. Pues ya ves: a mí me dijeron que una mujer debe hacerse a sí misma. Y yo, eso es lo que hago” (P1, J1 [2008:6]). En la cita anterior se puede leer una crítica hacia el modelo de mujer presentado en el universo mítico: la sierva de Dios que es burlada por el hombre malvado. En las versiones clásicas, la de Tirso y de Zorrilla, las figuras femeninas no dan señales de independencia: su cuidado se respalda en sus familias, su linaje, sus apellidos y en sus iglesias: esta Inés ni siquiera tiene apellido. Don Juan, en cambio, sí, es un Don y es un Tenorio.

Posteriormente se aprecia más claramente que la postura de Inés, que ya dijimos que para Rousset es la guardiana de las instituciones, enuncia su visión ante la iglesia. Inés muestra nuevamente un nulo respeto hacia otra institución: la eclesiástica, lo cual se aprecia en la cita siguiente “Ser anticlerical es un atrevimiento que está al alcance de las clases medias. Lo mío es molestar; la falta de respeto, la burla, el despropósito... Vamos, cantarlas claro y sin escatimar los agravantes” (P1,J1 [2008:5]).

Líneas más tarde, Inés atenta contra una institución más: el matrimonio. Ella insiste en colarse a una cena de la universidad a la que solo pueden acudir los académicos y sus esposas:

- I. ¿Vas a llevarme, entonces?
- J. Sólo que podría crearme complicaciones.
- I. ¿Por mi pasado de novicia huida?
- J. Eres una alumna. Brillante, sí, pero una alumna.
- I. ¿Es que en la invitación pone algo así como “Alumnas no” o “Alumnas abstenerse”?
- J. “Y señora”. Es lo que pone, taxativamente

(P1,J1 [2008:13]).

Inés convence a Juan de llevarla y ella se pasea en la cena con un vestido rojo para después armar un escándalo por una cucaracha, mismo que le sirve de pretexto para quedarse desnuda ante todos los catedráticos presentes. Inés burla, entonces la restricción de acudir a una cena exclusiva para catedráticos y sus parejas legalmente reconocidas: dos instituciones a la vez.

Más tarde, Inés muestra que las relaciones personales, como buena burladora, no son precisamente honestas ni exclusivas:

Suena el móvil de INÉS.

- I. *(Mirando la pantalla.)* Perdona, es un momento. *(Y contesta.)* ¿Sí? (...) Oye, que no, que mañana te llamo. (...) No me seas así. (...) Pero ¿cómo con otro?
- J. *(Parodiando.)* ¿Con otro? ¡Dios, con otro!
- I. *(Tapando el micro.)* No hagas el payaso. *(Y sigue al teléfono.)* Pues en la ducha. (...) Que sí, que yo también. (...) Que no, tonto, que no. (...) Venga, vale ya. (...) Eso, besitos. *(Y cuelga.)* Qué pesaos sois los hombres

(P1,J2 [2008:24]).

No debemos olvidar que las hijas del muerto: Ana en Tirso e Inés en Zorrilla, eran mujeres castas, y que Don Juan hace alarde de su gran número de conquistas. Si bien Inés no alardea en este caso acerca de la cantidad de hombres seducidos, no tiene reparo en admitirlo.

Posteriormente se cumple el cometido de Inés: el Rector se suicida después del escándalo provocado por sus fotos comprometedoras con Inés, pero ella también muere “misteriosamente” colgada en un puente de Roma. Don Juan regresa de su exilio auto indicado y va al panteón a buscar la tumba del Rector para invitarlo a cenar. El Rector acude y se aparece en un televisor de pantalla plana y lo condena a los infiernos. Inés vuelve de ultratumba como un fantasma para hacer una aclaración importante sobre el cielo y el juicio final:

- J. Pero di, ¿existe?
- I. ¿El infierno? (*Pausa.*) Pues no sabría decirte.
- J. ¿No lo sabes?
- R. Ya te lo digo yo: existe, no lo dudes.
- I. Tampoco sé si debería contarle. Pero el Juicio Divino viene a ser algo así como un autoservicio. Un acto íntimo.
- R. ¡Miente!
- I. Te mueres, y tú mismo, sin tener que hacer colas, te sirves lo que crees que te mereces.
- R. Miente con un descaro que no tiene nombre.
- I. Infierno o Gloria, es un dilema que cada uno resuelve, digamos, en conciencia. Por eso no sabría... No sé si, en su locura, alguien piensa de él mismo que lo que se merece es que lo fríen a perpetuidad

(P2,J7 [2008:84]).

Inés hace entonces, en opinión personal, una de las inversiones más importantes para el mito de Don Juan y para la religión en general: en lugar de seguir con la idea del pecador que arde en el infierno, ella da una opción sensata y más creíble que el caldero eterno gobernado por belcebú: el juicio final es una especie de autoevaluación, de reflexión personal, y ya si uno cree que merece morir achicharrado, pues eso escogerá. Todas las inversiones anteriores pueden leerse (aunque aclaro que no es el objeto del estudio) como una inversión de los papeles en cuanto al género, pero Campos no se queda solamente ahí, transgrede a la simple burladora, burladora mujer, para tocar campos más sensibles y delicados como la vida eterna y el juicio personal.

Esta inversión de papeles puede obedecer a un deseo de otorgarle mayor importancia a la figura femenina, o a tratar de darle más agencia y hacerlo *simétrico* con el de Juan. Dicha intención no se logrará plenamente, como se verá más adelante.

Ya al final de la obra, surge otro de los momentos cumbres del mito, que es el arrepentimiento de Juan, pero en este caso de lo que se arrepiente no es de haber sido un pecador irremediable sino de lo contrario: de haber colaborado con los hackers de cristo para crear virus e infectar computadoras a través de videos pornográficos. Más específicamente, se arrepiente (guiado por Inés) de haber sido cristiano:

- I. Pues arrepíentete.
- J. Pero ¿de qué?
- I. De haber sido cristiano. Renuncia a tu pasado en los Hackers de Cristo.
- R. ¿Va a renunciar a lo único decente que ha hecho en su vida?
- J. No sé.
- I. Deja la secta. Renuncia a tu pasado de metomentodo. Ahí, agobiando a los internautas, sin dejarlos gozar como Dios manda.

R. ¡Renegados! ¡Apóstatas! ¡Sacrílegos!

I. Dios te perdonará

(P2,J7 [2008:88]).

Un punto que no podemos dejar pasar es justo esta línea final. Al final pareciera que esa burla no se hace a Dios sino a las instituciones que actúan en su nombre. Tema que tampoco resulta novedoso para Don Juan porque Rousset lo nombra héroe justo porque sus ofensas son hacia las instituciones como la iglesia, el matrimonio y la monarquía. Rousset afirma que no se puede ofender a algo que no estamos seguros que exista y por eso usa la palabra héroe para nombrar al Don Juan.

Inés es el ángel salvador en el modelo de Zorrilla, pero aquí su función no es llevar a Don Juan al cielo entre cánticos celestiales, sino hacerle responsable y autocrítico, algo que hubiera sido impensable en la Edad Media, en el Siglo de Oro y menos en el Romanticismo pero que sí funciona en la época actual, sí tiene sentido, sí nos deja pensando. Campos rompe con la figura femenina idealizada en un primer momento del texto, pero después le vuelve a dar una carga importante: hace consciente al héroe de que él puede elegir su destino; lo salva al darle opciones y al hacerle ver que no todo es como le han amenazado que es.

El héroe

Considero necesario aclarar que se ha respetado la nomenclatura original de Rousset, en la cual se refiere a Don Juan como un héroe, sin que lo anterior suponga estar de acuerdo completamente con tal juicio. Rousset afirma, como ya se esbozó en líneas anteriores, que Don Juan no es un criminal porque las ofensas se hacen a entidades que no estamos seguros de que existan, y, aunado a eso, afirma que la relación de los escritores y de los lectores para

con el burlador no es ya de castigo sino de admiración. Dicho sentir se inicia al perdonarlo por amor, como lo hace Zorrilla, al mandarlo al paraíso, como lo hace Gautier, y al hacerlo, en palabras de Rousset, un príncipe de luz, dador de placer y de festín (1985:73-83).

La invariante del héroe es quizá la más analizada por los estudiosos y quizá también la más sobreinterpretada. Existen tal cantidad de estudios que ya hasta se han planteado la posibilidad de que Don Juan sea un vampiro, como en el ensayo de Margo Glantz, escrito en 1980 y titulado “La metamorfosis del vampiro”, o el de José Monleón llamado “Vampiros y donjuanes (sobre la figura del seductor en el siglo XIX)”, escrito en 1995.

El héroe en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina

Como ya se señaló, la literatura sobre la postura del héroe en relación este mito es la más vasta. Uno de los estudiosos que han fijado su atención en las figuras míticas españolas es Ramiro de Maeztu, quien en su estudio acerca de Don Quijote, Don Juan y La Celestina, y al hablar del héroe tirsiano, agrega que hay dos motivos que lo caracterizan y son sus famosos “esta noche he de gozalla”, que puede ser provocado por una duquesa o por una pescadora, y el segundo, el característico “largo me lo fiais” con el que responde a las amenazas de castigos eternos y justicias divinas (1981:74).

En el texto, son varias las advertencias que hacen los otros hacia el comportamiento poco decoroso de Don Juan, cuya respuesta da origen a la famosa y ya señalada frase “tan largo me lo fiais”. Al parecer, el héroe posee un poder de convencimiento que va más allá de la razón o inteligencia de las mujeres a las que burla. Un ejemplo de lo anterior es el hecho

de que la pescadora advierte incongruencias en el discurso del burlador y sus acciones, pero aun así las cree y cae, a pesar de plegar a Dios que el caballero no mienta.

El burlador tirsiano, como ya se hizo evidente, es más un pecador que un criminal; más un blasfemo que un villano; más un burlador que un agresor. La diferencia estriba en que solamente se recibe castigo al jurar en nombre de Dios y al burlarse de los muertos; de no ser por esta burla, quizá no hubiera sido castigado. Es también el hecho ya señalado de la condena a sí mismo, es decir, que en su propia boca se forma la manera en la que morirá al creer que los muertos no pueden dañarlo.

Don Juan utiliza las instituciones como el matrimonio y al propio Dios para conseguir gozar a las damas y eso es lo que en verdad se condena en la obra del fraile. No debemos olvidar que hablamos de una obra de teatro que estaba pensada para ser representada en la España del Siglo de Oro, donde además de entretener al pueblo, también se buscaba en ocasiones dejar alguna enseñanza; darle al teatro una función didáctico moralizante.

El héroe en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla

Es evidente que la mayor diferencia entre el héroe tirsiano y el de Zorrilla es la salvación del último por la intercesión de la figura femenina. Tirso, como ya se vio, lo condena a los infiernos, mientras que Zorrilla lo declara creyente en el último minuto y libera su alma. Dicha declaración de credulidad se da después de que Don Juan haga una serie de reclamos acerca de su intención de redimirse y llamar al cielo sin ser escuchado. Posteriormente responsabiliza al cielo de sus actitudes y afirma que es Dios el que debe responder por ellas. Al final, Dios lo perdona por haber amado y sufrido, apunta Maeztu (1981:100).

Maeztu hace una comparación entre el héroe de la pluma de Tirso y el de Zorrilla: “el Don Juan de Tirso es más fuerte que el de Zorrilla, pero el de Zorrilla es más humano, más completo y más satisfactorio. La diferencia fundamental consiste en que el de Tirso es exclusivamente un burlador, mientras que el de Zorrilla es también un hombre” (1981:74).

Don Juan es descrito tanto por los otros que conocen su fama y sus crímenes como por él mismo. Ambos discursos se muestran en la obra de Zorrilla y se mezclan para darle al lector una imagen del héroe. En estos discursos se aprecian respeto y admiración, como al final de la cuarta escena del primer acto, donde Butarelli afirma que prepara una mesa especial para “los dos mozos más gentiles de España” (P1,A1,E5:148 [2012:81]), pero también se reconoce el desprecio en otros actores como el comendador, quien señala que podrán ser los más mozos pero son también los más viles (P1,A1,E5:149 [2012:81]). Un claro ejemplo de la descripción de la hazañas hechas por Don Juan es el recuento de sus proezas que él mismo le hace a Don Luis con su famoso discurso “Yo a las cabañas bajé,/yo a los palacios subí,/yo a los claustros escalé,/y en todas partes dejé/memoria amarga de mí”(P1,A1,E12:506-510 [2012:94]).

Estos discursos, además de describirle al lector el tamaño de la maldad y la fama de Don Juan, también son utilizados para seducir, como es el caso de las estrategias utilizadas por Brígida para enamorar a Inés del héroe. La dama envuelve a la joven Inés con una versión idealizada del comportamiento y la fama de Don Juan:

Le hable del amor, del mundo,
de la corte y los placeres,
de cuánto con las mujeres
eras pródigo y galán.

Le dije que erais el hombre
por su padre destinado
para suyo; os he pintado
muerto por ella de amor,
desesperado por ella,
y por ella perseguido
y por ella decidido
a perder vida y honor
(P1,A2,E9:286-297 [2012:123-124]).

En este caso, la seducción de Don Juan se da con intercesión de una tercera persona. Un punto a destacar es el hecho de que se utiliza al padre como elemento de confianza, ya que la dama le dice a la joven Inés que Don Juan fue elegido por su padre para desposarla, apelando así a un elemento de familiaridad que ayude a que el burlador cumpla su objetivo.

No se debe dejar de lado que la Inés de Zorrilla es joven, noble y nunca ha dejado el convento, lo que la hace la víctima perfecta para la burla, pero también la figura adecuada para que Zorrilla deposite en ella el papel de ángel salvador, de cordero redentor.

El héroe en *La burladora de Sevilla* y *el Tenorio del siglo XXI* de Jesús Campos García

La figura del héroe en la obra de Campos es quizá la que posee menor intensidad e importancia de la obra. Se presenta un burlador que después de tantos siglos está gastado, cansado y sin nada nuevo que ofrecer.

Al inicio de la obra, el héroe se muestra como un profesor de la Universidad al que en sus ratos libres le gusta practicar la cursilería y el crimen (2008:2). Posteriormente se

hacen guiños al pasado amoroso, tanto del personaje literario como del propio catedrático. Don Juan no se bate ya en duelo; trabaja de profesor y crea virus para infectar videos pornográficos. Inés es ahora la que burla a Don Juan, lo engaña y le hace darse cuenta de su poca fuerza, hasta llegar el punto de que él reclama su lugar como burlador, pero las actitudes de ella son tales que incluso él tiene que afirmar “Es que se supone que debo seducirte. Que soy yo el que te engaña” (2008:23), reclamando así su posición de engañador de mujeres.

Más allá de lo evidente que resulta el título de *Burladora*, la figura del héroe no tiene ni un ápice de heroísmo; es ella la que toma la iniciativa en el acto sexual. Además, cuando Juan trata de hacer alarde de su pasado de conquistador, no parece asombrarla en lo más mínimo:

- J. *(Tratando de entrar en situación.)* Verás, para mí, el amor... Yo, en el amor...
- I. *(Abriéndole la bragueta.)* Venga, que vas muy bien.
- J. Yo busco una mujer para toda la vida.
- I. Tampoco te pases. *(Y da un paso hacia la cama, aunque finalmente opta por hacerlo sobre la mesa.)*
- J. Ya. Ya sé que tengo fama de mujeriego.
- I. ¿Ah, sí? La primera noticia

(P1,J2 [2008:30]).

Un elemento que salta al escuchar hablar al héroe es el hecho de que busque el amor y a una mujer para toda la vida: no es ya el disfrute inmediato, sino que busca la perpetuidad a pesar de su fama:

- J. Sí, que no me gusta rodar de cama en cama.
- I. Eso es por el siglo que nos ha tocado vivir.
- J. Yo ya, prefiero la estabilidad a la velocidad. [...] Verás: para mí, la mujer... La mujer... es un palacio... un jardín... un paraíso... al que se accede como un privilegio.
- I. Eso me lo apuntas, que se lo tengo que contar a las amigas. [...]
- J. *(Tratando de seguirla.)* Ah, y un vergel. Para mí, la mujer es un vergel, una fértil pradera, en la que quisiera quedarme para siempre. *(Y continúa dando saltitos hasta que consigue finalmente montarla sobre la mesa.)*
- I. Eso también me lo apuntas.
- J. ¿Quieres que lo intentemos? Di, ¿quieres que lo intentemos? [...] ¿Quieres ser mi refugio, mi cobijo, mi cielo?
- I. ¿Eso no es pluriempleo?
- J. Di, ¿quieres ser mi tumba?
- I. Hombre, dicho así... Pero puedo presentarte a una amiga.
- J. ¿Quieres ser mi tumba, para siempre? *(Y repite según va acelerando el fornicio.)* Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre...
Suena el móvil de INÉS.
- J. *(Deteniéndose contrariado.)* ¡Mierda!

(P1,J2 [2008:31-33]).

La longitud de la cita se justifica porque ejemplifica varios aspectos dignos de analizar. El primero es la intención de Juan de dejar de rodar de cama en cama y la valoración idealizada que hace de las mujeres, la cual hace reír a Inés, pero a Juan no parece importarle que la mujer con la que intenta copular se ría de su concepción del sexo opuesto. En medio del explícito acto sexual, Don Juan le pide a Inés que intente algo estable y tan perpetuo como una tumba, a lo que ella responde con burlas y con chistes, pero nuevamente, a él no parece importarle. Finalmente, el coito se ve detenido al sonar el teléfono de Inés, con lo que termina también el ataque amoroso y un tanto cursi por parte del burlador cesante.

- I. Pues si no recuerdo mal, en los ratos libres, te gustaba practicar la cursilería y el crimen. ¿O cómo era aquello?
- J. Sí, pero en Internet. [...]Hoy lo que priva es lo virtual.
- I. Pues nos ha “jorobao” el Tenorio.
- J. Es que es más higiénico. Pero que, si hay que llevar el traje a la tintorería, cogemos el cuchillo y nos ponemos de sangre hasta las cejas. Será por matar.
- I. (*Chocándole la mano*) Hecho, no se hable más.
- J. Oye, que era un decir

(P1,J3 [2008:47]).

Inés trata de hacer que Juan haga efectiva su afición criminal, pero él demuestra que esas son cosas de las que ya no es muy participativo. El elemento que considero más importante destacar es el hecho de que sellan el trato para matar al Rector con un choque de manos, guiño bastante relacionado con el mito. El dar la mano a otro en las versiones anteriores ha sido con dos finales: para salvarse o para condenarse. En el caso de Tirso, el Comendador le pide la mano y lo arrastra consigo a los infiernos, mientras que en Zorrilla el muerto toma la mano de Don Juan para hacer lo mismo, pero Inés le toma la otra y lo salva.

En el caso de Campos no es muy claro si al comprometerse a apuñalar al Rector y darle la mano a Inés se está condenando o al hacerlo podrá, por intercesión de Inés, elegir su destino al final de la obra.

Más allá de recuperar elementos característicos de las distintas partes del mito, Campos muestra a una Inés más independiente (aunque casi demasiado insolente), a un Don Juan al que ya le pesan los siglos que lleva haciendo lo mismo, y a un muerto/Rector que a pesar de ser una figura de autoridad y justicia, representa las posturas arcaicas de la moral y el deber ser de la mujer, con todo y doble moral incluida.

A manera de cierre del capítulo y después del análisis correspondiente, se puede concluir que de las dos teorías principales: la desmitificación y remitificación de Becerra, y las invariantes de Rousset, están presentes tanto en la obra de Campos como en las otras versiones clásicas. Es decir, en las tres versiones están las tres invariantes de Rousset, aunque dibujados y adaptados acorde con la época y la función que cada autor quería para su obra: Tirso quería dar una lección moral a través de una obra de teatro; es por eso que ejemplifica las burlas del héroe tanto con una pescadora como con la hija de un importante comendador. Es por buscar adoctrinar que también el castigo más grande del héroe es el de faltarle el respeto a Dios; no se le castiga por burlador ni por sus crímenes a las leyes de los hombres y no es sino hasta que él mismo responde a la maldición de Arminta, quien afirma que si la promesa de matrimonio y de riquezas es falsa, lo pagaría con la muerte, a lo que él responde que tendrá que ser uno muerto porque vivo no podrá ninguno; burlándose así de los muertos y del poder de Dios; el mismo que regresó de la muerte al tercer día. Posteriormente está la invitación a cenar que hace en el cementerio, elemento fundacional del mito, pero esa

ejemplaridad llega a su punto máximo cuando Don Juan recibe su castigo y es llevado a los infiernos, sin perdón, sin piedad; un castigo como el Dios de la época; justo y severo.

Por su parte, Zorrilla da un vuelco al final de la obra y se convierte en el ejemplo por excelencia del Romanticismo español: la intercesión del amor. Zorrilla presenta una desmitificación del muerto, le resta el papel de castigador y le atribuye el de figura que puede perdonarlo por la intervención de su hija muerta también; logrando así la remitificación. Inés es la figura fundamental, pero es quizá también la que mayor desmitificación sufre: en Tirso es solamente el enlace entre el héroe y el muerto; una pieza que los conecta y nada más, una burla más. Pero Zorrilla hace que exista amor entre ellos, aunque para un lector actual resulta sospechosa la conversión tan instantánea que tiene Don Juan de granuja a hombre enamorado. Después ella muere de amor al ser abandonada por el héroe, primera desmitificación, para luego regresar del cielo a intervenir en el castigo que su padre dará a Don Juan, adjuntando así el papel de salvadora y redentora; segundo elemento de desmitificación y, además, ejemplo de remitificación de la figura femenina.

Campos es quizá el ejemplo más complicado de la tríada donjuanística, al presentar personajes desmitificados, y hasta la misma desmitificada al presentar una mujer libre, independiente, sexualizada y que lleva la batuta de la obra. Se presenta también un héroe desgastado, viejo y que lleva cuatro siglos a cuestas. El muerto es un mero accesorio necesario para preservar, tanto las invariantes como la estructura clásica. La crítica que hago a Campos es el hecho de que su Inés puede parecer muy liberal, muy fuerte y muy feminista pero no lo es tanto: es la única castigada por el autor y sus apariciones, más allá de mostrarla como una mujer empoderada, sino que la muestra seductora meciéndose en un columpio con las piernas expuestas, describiendo su cuerpo y las coyunturas del mismo; la muestra, a través

de diálogos, vistiendo prendas íntimas reveladoras en medio de una cena de académicos; fornicando frente a todos los espectadores; desnuda en el escritorio del Rector; para posteriormente matarla y hacer que aparezca colgada en un puente. A Don Juan simplemente lo manda de viaje y listo; todo el castigo lo recibe ella. El castigo del muerto se cumple pero sobre ella, sobre la burladora y, por si fuera poco, ella recibe también la carga de redentora de Don Juan, ya que intercede por él para que el Rector no lo lleve a los infiernos. Es decir, ella recibe el castigo del muerto, elemento desmitificador del mito original, pero también adquiere (adjunción) el papel de intercesora, pero no por amor, como la homónima de Zorrilla, sino como una especie de collage entre el Don Juan de Tirso, con su ánimo irreverente y soberbio y la Inés del Romanticismo español. Dicha intercesión se hace por justicia, por desmitificar el hecho de que todos los que no vivan para la orden o le falten al respeto deben penar a perpetuidad. Como ya se señaló antes, Campos reivindica la figura femenina justo en ese juicio, donde más que presentarla como una libertina, o como un ángel, la muestra como una mujer sensata, centrada y que rompe, sin más, con los miedos que han inculcado las instituciones por varios siglos. No se debe olvidar la escena en la que Dios, por medio de Inés, condena al Rector, haciendo más evidente esta conversión de mujer fatal a cordera del señor.

El papel de la Inés de Campos es fundamental para la remitificación de la obra, pero, a juicio personal, *La burladora de Sevilla* deja ver todavía que está escrita por un varón y si bien logra desmitificar la figura femenina, no es tan evidente que logre una remitificación a la misma; es decir, no adjunta un elemento nuevo al mito fundacional.

Campos hace una desmitificación importante al no condenar a nadie al fuego eterno más que al que crea que lo merezca; el cielo y el infierno son lugares en los que cada uno evalúa si merece o no habitar después de la vida en la tierra.

Otro giro evidente en la obra de Campos es el hecho de que Don Juan sea un profesor en la universidad, cuyo mecenas es ahora la academia y la universidad misma, que se dedica a jugar videojuegos porque después de cuatro siglos de seducir, se siente cansado. El ser burlado ahora en vez de burlador habla de una clara decadencia del personaje romántico. Don Juan es también un hacker, pero no uno que desvía millones, ni uno que afecte a grandes corporaciones, sino uno que infecta videos pornográficos porque así lo manda Dios. En opinión personal, el usar a un hacker hubiera tenido un mayor impacto si este personaje realmente rompiera, *hackeara* todo el mito, o quizá solo su representación de héroe para así lograr remitificar la obra y el personaje mismo, porque pareciera que lo único que hace Campos es desmitificarlos, sin preocuparse por adjuntar algo para el mito.

En suma, Campos desmitifica la obra, la hace propia, la trae al presente, trata de presentar, en sus propias palabras, una simetría entre Don Juan e Inés, pero está lejos de lograrlo. Para lograr la adjunción de nuevos elementos y así remitificar la obra, hace falta que ésta trascienda, añada su estilo y no se pierda entre las mil y un nuevas versiones que este regreso a lo clásico, tan propio de la posmodernidad, trae consigo.

La figura y la historia de Don Juan se reproduce tanto porque no es una obra definitiva, no está acabada y, al parecer, no se ha dicho todo sobre ella. Ejemplo de lo anterior son todas las versiones novedosas y locales que cada 2 de noviembre se representan en España, pasando por las películas como la de Francis Ford Coppola, titulada *Don Juan*

DeMarco, sin olvidar la clásica *Si Don Juan fuese mujer*, dirigida por Roger Vadim o en terrenos un tanto más serios, el estudio del argentino Edgardo Dobry, titulado *Historia universal de Don Juan*.

Retomando la idea de Leo Weinstein, el ser una obra inacabada y el no tener una única figura representativa y emblemática es la mayor fortaleza del mito, pero es también su mayor debilidad. Puede ser una debilidad que no exista un solo Don Juan o que al referirnos a él vengan mil y un versiones a nuestra mente, pero, en opinión personal, esta riqueza no se da en ningún otro personaje literario. Siendo así, considero que no es entonces una debilidad del mito, sino una característica peculiar del mismo, una que lo enriquece y lo obliga a reinventarse y a mantenerse vigente.

Puede que en el mito de Don Juan no se encuentre una obra cumbre, o de una calidad literaria excelsa, pero eso mismo, en opinión personal, es lo que invita a los escritores a crear un nuevo Don Juan, un nuevo personaje más acorde con las creencias personales de los escritores y llenando los vacíos que se considera que dejan las versiones anteriores.

Si pretendemos que el Don Juan clásico, ya sea más parecido al de Tirso o al de Zorrilla, siga teniendo vigencia en esta época, será solamente como figura histórica, como referente a una época, a una manera de escribir, de pensar, de hacer literatura. Para seguir en la mente y en el quehacer cultural del público se requiere actualizarla, que refleje el contexto, las preocupaciones y los problemas de la época, debe; en suma, removernos de nuestra cotidianeidad, debe saber cómo llegar a un público cambiante.

CONCLUSIONES

La lista de autores seducidos por el tema, o por la idea de recrear, actualizar o retomar a Don Juan no parece tener fin, ni tampoco parece tener fronteras. Aunque el origen y la tradición se den en España, la proliferación de donjuanes no se limita a dicho país, ni mucho menos a Europa: hay donjuanes recreándose en muchas latitudes. Para muestra de lo anterior, basta señalar que en enero de 2018 se estrenó en la Ciudad de México una adaptación de la obra *Doña Juana Tenorio*, escrita por Rafael María Liern en 1876, a cargo del dramaturgo mexicano David de la Garza. En cuanto a los escritos académicos, no debemos obviar que el texto de Edgardo Dobry, *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*, salió a la luz a mediados de 2017. Seguramente, para cuando esta investigación se encuentre terminada, habrá ya varios textos más que agregar a la lista anterior, y tal vez sea esa renovación la que le otorga la permanencia y la vigencia al mito donjuanístico.

Retomando lo dicho en el transcurso de la investigación, y después del recorrido y del análisis de las obras, queda evidenciado que, si bien es discutible para algunos autores o académicos si se puede hablar de un mito al referirnos a Don Juan, lo que es innegable es el papel fundamental que tiene el público. Sin los lectores, los espectadores y demás receptores, simplemente no tendría sentido seguir reescribiendo la historia, desmitificando a Don Juan y remitificarlo, usando los conceptos de Becerra.

Es entendible que no todas las versiones deben ser obligatoriamente aclamadas por el público, pero así como cambian las versiones, cambia también la audiencia: no tendría la misma recepción, y difícilmente sería concebida, la obra de Campos en un teatro de corral, ni en un escenario europeo de mediados del siglo XIX. Si bien la afirmación anterior nunca

podrá constatarse, es claro que las inversiones del mito que hace Campos son un producto meramente posmoderno, difícil de acomodar en otra época.

Otro punto importante es el hecho de que el *burlador* sea ahora una mujer, un recurso poco novedoso en la actualidad y que ya se había intentado antes, pero que cumple una función ejemplar muy particular. Campos afirma que pretendía dar mayor simetría a la pareja, y por eso da el papel de burladora a Inés, pero el tratamiento no es tan igualitario. Inés es una mujer liberada con tintes de mujer fatal, pero al final recibe castigos y exhibiciones que no son simétricas a las otorgadas a su compañero. El componente ejemplar de las dos versiones clásicas se pierde en la inversión posmoderna. Es decir, las obras de Tirso y Zorrilla tenían un componente ejemplar o de enseñanza social muy fuerte: Tirso con sus juicios sobre la moral femenina y sobre el respeto a Dios y Zorrilla con la enseñanza de que hasta el villano más calavera puede ser doblegado por el amor y alcanzar el perdón divino. Campos no ofrece plenamente esta ejemplaridad: no invita a las mujeres a ser como Inés aunque, como ya se señaló, sí la castiga y la expone, aunque lo hace por medio de los personajes antagónicos. Campos muestra a un Don Juan cansado, trillado y sin chiste, pero que al final muere como los demás, es salvado por Inés, quien después de ser castigada le enseña que lo que hay después de la muerte no es tan temible como le han hecho creer.

Dicha inversión puede ser la forma en que Campos intenta representar el mito como mejor le parece, sea por un acto a manera de homenaje, o por mera rebeldía contra la tradición. Quizá tenga algo de ambas: admiración por el alcance que ha tenido el mito y ganas de poner en su texto las ideas que no habían aparecido antes. Dicho deseo por decir algo más en las versiones es lo que puede seducir a tantos autores a través de los años, ese mito inacabado del que habla Weinstein. Ese deseo se conjunta con el ánimo de traer a Don Juan

a la actualidad, a lo que Marín llama vitalidad creadora, que puede ser el intento por llegar a expresar la esencia del mito. Al no tener una esencia única, pura y definitiva, se explicaría la gran cantidad de variantes, matices y enfoques que se le da al mito de Don Juan.

En palabras de Edgardo Dobry, y para continuar con la idea anterior, la presencia de Don Juan en tantas disciplinas, géneros, formatos y desarrollos obedece a su carácter huidizo y no cerrado, lo cual considera como parte esencial de su pertenencia a la cultura moderna (2017: 218).

Los postulados teóricos, los de Rousset y Becerra, aparecen tanto en la obra de Campos como en el resto de las versiones analizadas. Las tres invariantes de Rousset están presentes en la obra de Campos aunque diluidas, porque el seductor lleva a cuestas 300 años de tradición, crímenes y fechorías; la mujer no es ya la cordera de amor, ni el ejemplo perfecto de castidad, aunque sí conserva su papel de redentora del héroe; el muerto no es el padre de la figura femenina pero esa no es la mayor diferencia, lo verdaderamente transgresor es el hecho de que, si bien es una figura con autoridad sobre la pareja, al ser el Rector de la universidad en la que Juan labora e Inés estudia, no es una persona respetable ni ejemplar. Me detendré un momento en estas invariantes para analizarlas más a fondo.

Es evidente que el rector es una figura que no coincide mucho con sus referentes clásicos, pero quizá es esa la intención de Campos; es decir, más allá de la simetría entre Don Juan e Inés, lo más resaltable de Campos es quitarle al muerto el papel de juez en la tierra, de enviado divino. El desdoblamiento que hace Campos, la desmitificación del personaje, en palabras de Becerra, se puede leer como una crítica a la estructura eclesiástica: sus representantes en la tierra ya no son figuras a seguir, ejemplares, admirables y dignos de

respeto, sino humanos corruptos, vengativos y nada admirables. Dicha atribución al mito cumple la función de adjuntarle algo novedoso, logrando así la remitificación, usando nuevamente los postulados de Becerra. Se señaló anteriormente que el remitificar la obra no era el objetivo principal de Campos pero el simple hecho de atribuir algo al mito, aunque no sea un elemento bien logrado o ejecutado puede ser considerado una remitificación.

Mostrar a un Don Juan trabajando para pagar las cuentas o rogando por amor es claramente también una crítica al modelo clásico, ya sea de hacer literatura o de la vida misma: ahora hasta los personajes literarios deben dar clases para ganarse la vida. Plasmar también una figura femenina liberada, pero a la vez castigada y que conserva su esencia romántica de salvadora, habla de una postura todavía por definir por parte del autor, que no logra deslindarla de ciertas funciones clásicas y de representaciones típicamente femeninas. No se debe olvidar que, si bien se trata de una obra contemporánea, tiene ya diez años de antigüedad, lo que implica que pueden existir nuevas versiones que tengan una figura femenina diferente, más apropiada a lo que cada autor y público piensen que debería ser. Puede que ya exista esa burladora que esté más apegada a nuestras expectativas, pero que también perderá en algún momento su actualidad. Los gustos tanto del autor como de público son un parámetro subjetivo, y es muy probable que lo que a algún autor le parezca apropiado, actual o pertinente, para otros sea un insulto, un sinsentido o simplemente carezca de valor. Pero es justo esto también lo que logra esa proliferación del mito en tantos soportes y por tantos siglos. Si el personaje fuera convincente, redondo y aceptable para todo el mundo, simplemente no se recrearía, como se explica a continuación.

Retomando a Leo Weinstein, y tomando una postura al respecto, considero que la mayor fortaleza del mito de Don Juan es justo su carácter inacabado y difuso. Si se tratara de

un mito fijo, redondo y atinado, no habría la necesidad de adaptarlo o reescribirlo. Dicha indefinición hace que esté presente siglos después en películas, óperas, parodias, series televisivas, obras literarias y hasta en la cultura cotidiana. Considero una fortaleza del mito el hecho de que no necesitemos evocar a algún autor en específico para recordar a Don Juan y que dicha ausencia no importe.

Nadie puede hablar del Quijote sin mencionar a Cervantes, ni de Hamlet sin atribuirle algo a la pluma de Shakespeare, pero el que no suceda esto en el caso de Don Juan, nos libra de una especie de argumento de autoridad por parte de los creadores. Sería imposible enlistar a todos los artistas que han abordado al mito desde sus distintas perspectivas, aunque existe un *Diccionario de Don Juan*, realizado por Pierre Brunel en 1999.

Dichas listas o diccionarios tienen la desventaja de que su vigencia es limitada, seguramente cuando se acabaron de editar o cuando salieron al mercado, ya había al menos una versión nueva, si no es que más. Esa vitalidad creadora es la que forma y valida al mito, y es esa misma la que le da la fuerza y la vigencia que posee hasta nuestros días.

Recapitulando, el estudio estructural de las invariantes de Rousset puede resultar un tanto mecánico y poco novedoso, pero al conjuntarlo con teorías novedosas y que tratan de explicar lo que sucede en las versiones, como es el caso de Becerra, enriquece el análisis y proporciona las herramientas para ver más allá de las simples apariciones. Tirso y Zorrilla son los autores icónicos del mito en España, pero en otros países será más importante Molière, Byron, e inclusive Mozart, y es esa indefinición de figura inicial la que permite tanta variedad de perspectivas, de historias y de visiones.

Rousset hace una lista de tres invariantes, de tres elementos que deben aparecer en la obra para considerarla parte del mito, pero existen muchas más que hacen alusión, parodia o incluso son versiones tan alejadas del original, que es difícil descifrar a simple vista su relación. En cambio, hacer una lista de variantes, aunque el mismo Rousset lo hace también, resulta abrumador e incluso innecesario: hay tantas variantes como versiones y jamás terminaremos de conocerlas, de compilarlas y de enlistarlas.

El receptor o incluso el autor puede estar de acuerdo o no con el héroe, la figura femenina o la del muerto que se presentan ante nuestros ojos en las versiones tradicionales o no, pero la cercanía de los temas del mito en la vida cotidiana: el amor, la seducción, el engaño, la venganza, la justicia; son parte también de la razón por la que acogemos al Don Juan, lo juzgamos, lo recreamos, lo adaptamos y lo traemos al presente.

Retomando lo enunciado al principio de esta investigación, las invariantes propuestas por Rousset se encuentran en las tres obras analizadas, pero la forma en que los autores las presentan es lo que hace única cada representación del mito. De la mano de las teorías complementarias de Becerra y Weinstein, se pudo comprobar que, además de ser un mito, cada versión aporta algo a la tradición, la mantiene viva y en el interés tanto de espectadores como de lectores.

El primer capítulo sirvió para defender la metodología utilizada para el análisis de las obras, tratando de dar cabida a todas las posibilidades de categorización del mito y también a las posturas en contra de la nuestra. La segunda parte de la investigación fue dedicada a Rousset en su totalidad, las demás teorías complementarias fueron apareciendo conforme avanzaba la investigación: la de Becerra en el primer capítulo y la de Weinstein en el tercero.

Este capítulo sirvió para tener un acercamiento directo con la teoría principal de la tesis. El tercer apartado sirvió para ejemplificar que las invariantes existían, pero no solamente eso, se pudo apreciar cómo cada autor las usa y las explota para mostrar lo que le hace falta al mito en su juicio personal.

Becerra afirma que cada cambio, cada variante desmitifica al mito, le arranca el hecho de serlo, pero también que cada atribución aporta algo a él y le retribuye el valor restado por la alteración, postura que encaja perfectamente con la de Weinstein, para quien, como ya se señaló en repetidas ocasiones, la falta de una figura acabada y única del mito es su fortaleza y su debilidad más grande.

Si pensamos en Don Juan como una figura difusa y cambiante, le daremos la razón a Weinstein en que ésta es su debilidad más grande, pero no se debe olvidar que esa debilidad es la causante de que se escriban donjuanes siglos después de inaugurada la tradición, siglos después de su primera aparición y seguirá seguramente en el pensamiento de lectores y escritores por mucho tiempo más.

La humanidad y la cercanía de los temas tratados en el mito permanecerán por siempre en el imaginario humano, y las versiones venideras tratarán de llenar los vacíos de las anteriores, los donjuanes se adaptarán a los nuevos días o tratarán de volver a su tradición, las corderas se cansarán de serlo; quizá vuelvan a ser accesorias o sean ahora protagonistas, los muertos existirán y regresarán (o no) en formatos y actores distintos. En suma, sería muy difícil que el mito se extinguiese de repente, que la tentación de aportar un rasgo diferente (o no tanto) se esfumará por completo: la figura indefinida e incompleta de Don Juan nos seducirá por muchos siglos más.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- Becerra, Carmen. *Mito y Literatura. Estudio comparado de Don Juan*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1997.
- Byron, Lord. *Don Juan*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Cárdenas Méndez, Eliana. *De teorías, mitos y mitemas*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2001.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 4 vols. 1972.
- Cencillo, Luis. *Mito. Semántica y realidad*. Madrid: B.A.C., 1970.
- Couton, Georges. "Préface". En: Molière. *Dom Juan*. Barcelona: Gallimard, 2012.
- Da Ponte, Lorenzo. *Don Giovanni. Drame giocoso in due atti*. Roma: Bonacci Editore, 1997.
- De Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Austral, 1981.
- De Molina, Tirso. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Dietrich Grabbe, Christian. *Don Juan y Fausto*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Dobry, Edgardo. *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*.

Barcelona: Arpa, 2017.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994.

Frenzel, Elisabeth. «Prólogo» a su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

---. “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *stoffe*, motivos y temas” en *Tematología y comparatismo literario* de Cristina Naupert (comp.). Madrid: Arco/Libros, 2003.

García Gual, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: Planeta, 1997.

Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Paidós, 1925.

Molière. *Dom Juan*. Barcelona: Gallimard, 2012.

Naupert, Cristina (comp.). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, 2002.

Pérez Bustamante, Ana Sofía. *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1998.

Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. México, 2009.

---. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. México, 2014.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. “Mito y leyenda de Don Juan” en: Tirso de Molina.

El burlador de Sevilla. Madrid: Cátedra, 2013.

Rousset, Jean. *El mito de Don Juan*. México: FCE, 1985

---. *Le mythe de Don Juan*. París: Armand Collin, 1978.

Schmitz, Sabine. “De la (im)potencia de un mito: la cultura española contemporánea a la búsqueda de Don Juan” en Hanno Ehrlicher. *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011.

Subirats, Eduardo. *Mito y literatura*. México: Siglo XXI, 2014.

Thatcher Gies, David. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Trocchi, Anna. “Temas y mitos literarios” en Armando Gnisci. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.

Trousseau, Raymon. “Los estudios de temas: cuestiones de método” en: Cristina Naupert (comp.). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, 2002

Weinstein, Leo. *The metamorphoses of Don Juan*. California: Stanford University Press, 1959.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 2012.

HEMEROGRÁFICAS

López de Abiada, José Manuel. “Personajes, tipos, mitos, argumentos, motivos...: a modo de prese[n]tación”. *Revista suiza de literaturas románicas*. 2000;37:5-18.

Rodríguez Zamora, José M. “El héroe: literatura y psicología analítica”. *Filología y Lingüística*. 2009;XXXV(1):65-86.

Marín, Diego. La versatilidad del mito de Don Juan. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 1982;6(3):389-403.

Monleón, José B. “Vampiros y Donjuanes (Sobre La Figura Del Seductor En El Siglo XIX).” *Revista Hispánica Moderna*. 1995;48(1):19-30. Disponible en: www.jstor.org/stable/30203843

ELECTRÓNICAS

Campos García, Jesús. *d.juan@simetrico.es La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*. 2008. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/54d-juan-a-simetrico-es.pdf>

Coriasso Martín-Posadillo, Cristina. "El don Juan de Vitaliano Brancati: Don Giovanni en Sicilia". Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario24/Sem101027_Brancati_Coriasso.pdf

García Oriol, Sergio. "Don Juan: Tres perfiles de un mito". Actas XXXII (AEPE). Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_08.pdf

Glanz, Margo. "La metamorfosis del vampiro". Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-metamorfosis-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d_2.html

Mayoral, Marina. "El concepto de la feminidad en Zorrilla". Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-concepto-de-la-feminidad-en-zorrilla-0/html/01bd88ac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Perales, Liz. "Jesús Campos: 'Don Juan no está para reformas, hay que demolerlo'", *El Cultural*, 30 oct. 2008. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Jesus-Campos/24163>

Ruggeri Marchetti, Magda. "Estrenos de la cartelera madrileña: d.juan@simetrico.es, de Jesús Campos García", *Assaig de Teatre*, 72 (2009), pp. 269-271. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/181067/233714>