

HISTORIA UNIVERSAL
DE DON JUAN

© Edgardo Dobry, 2017
© de esta edición: Arpa y Alfíl Editores, S. L.

Deu i Mata, 127, 1º – 08029 Barcelona
www.arpaeditores.com

Primera edición: junio de 2017

ISBN: 978-84-16601-36-3
Depósito legal: B 5680-2017

Diseño de cubierta: Enric Jardí
Maquetación: Estudi Purpurink

Impresión y encuadernación: Cayfosa
Impreso en la UE / Printed in the EU

Reservados todos los derechos.
Ninguna parte de esta publicación
puede ser reproducida, almacenada o transmitida
por ningún medio sin permiso del editor.

Edgardo Dobry

HISTORIA UNIVERSAL
DE DON JUAN

Creación y vigencia de un mito moderno

arpa editores

SUMARIO

JUSTIFICACIÓN	9
I. INTRODUCCIÓN: EL MITO SIN SOSIEGO	20
2. INDIVIDUALISMO SIN INDIVIDUO	53
3. USURPACIÓN: GOCE	66
4. LA FUNCIÓN DON JUAN	72
5. LA CAZA SIN TROFEO	88
6. DON JUAN DEL CONOCIMIENTO	98
7. SER NADIE, SER OTRO	110
8. RELATOS PELIGROSOS	121
9. ÉXTASIS, HEREJÍA, MUERTE Y RESURRECCIÓN	143
10. VIOLAR (LA PALABRA DADA)	153
11. DON JUAN, LA INCONCLUSIÓN	180
12. INCONCLUSOS: BAUDELAIRE Y FLAUBERT	201
EPÍLOGO	217
BIBLIOGRAFÍA CITADA	223
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	227
ÍNDICE DE NOMBRES	231

*Este libro está dedicado
a la memoria de Jorge Belinsky
(Rosario, 1941 – Barcelona, 2017)*

JUSTIFICACIÓN

*La historia de Don Juan ha sido presentada
y representada de mil modos diferentes, ¡en prosa,
en verso, en música! Se ha usado y abusado de ella y,
a pesar de todo, resulta siempre tan novedosa
como la primera vez.*

THÉOPHILE GAUTIER, reseña de una representación
de *Don Giovanni* en los Italianos de París,
el 27 de enero de 1845

Este libro parte de algunas certezas y de unas cuantas preguntas. La primera certeza es que Don Juan es el único de los denominados «mitos de la modernidad» que no tiene una forma canónica: para los españoles es el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina o el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; para los franceses, Molière y, más tarde, la transmutación de Don Juan en el Valmont de *Las amistades peligrosas* de Laclos (y después en el *Supermacho* de Jarry y en *Les Exploits d'un jeune Don Juan* de Apollinaire); para los italianos, la versión de Goldoni y el libreto que el veneciano Da Ponte escribe en Viena para el *Don Giovanni* de Mozart; este Don Juan es compartido

por los germanoparlantes, para quienes importa también el cuento de E. T. A. Hoffmann. Los ingleses tienen el *Don Juan* de Lord Byron y el gran poeta del romanticismo ruso, Pushkin, escribe también su versión, *El convidado de piedra*. Cosa que ya nos da una idea del carácter dinámico, abierto y transnacional del mito donjuanesco. Don Juan no es solo un conquistador de mujeres: es también un seductor de escritores, de historiadores y críticos —que, a su vez, forman escuelas nacionales; en el *catalogo* en que Leporello hace la cuenta de las conquistas de su patrón Don Giovanni, la primera discriminación es por nacionalidad: «en Italia, 640; en Alemania, 231; 100 en Francia...». En la acumulación de sus víctimas, Don Juan actúa como el primer europeísta convencido: su labor es la misma en España que en Alemania. Por otra parte, Leporello podría haber enunciado una lista sustancialmente equivalente de los poetas conquistados por el mito: al catálogo de las mujeres le sigue, en paralelo, la bibliografía de versiones que también podría ordenarse por idiomas —y hasta por la edad que el héroe asume cada vez: el de Byron es un adolescente; al de Molière se le supone la edad de Lagrange, el actor que lo representaba, en torno a 26 años; el de Henry de Montherlant (en la comedia *La Mort qui fait le trottoir*, 1956) tiene sesenta y seis años: un conquistador casi anciano, muy siglo xx. El narrador del *Poema inacabado* de Gabriel Ferrater emprende su canto saludando a una *dona novella* (es decir, a la «mujer reciente», en el doble sentido de que es una joven estudiante y de que él acaba de conocerla, y la corteja) y se autorretrata como «un cocodrilo de cuarenta años». Don Juan fluye a través de las versiones como una materia sin cristalizar: cada nuevo autor se acerca a él a través de las versiones anteriores, pero en contacto con lo originario de su figura. Pierre Brunel, en el momento de compilar el *Dictionnaire de Don Juan* (más de mil páginas a doble columna) reconoce que lo más complicado de su labor fue hacer un diccionario

de un solo nombre. W. H. Auden observó que «el placer de Don Giovanni al seducir mujeres no es sensual sino aritmético: su satisfacción consiste en añadir un nombre más a la lista de Leporello». Si reemplazamos allí la palabra «mujeres» por «escritores» y «nombre» por «título», la afirmación sigue siendo válida. Quien hoy en día se deje atraer por Don Juan, ya sea inventándole nuevas encarnaciones y peripecias o estudiando las muchas que ya se le adjudicaron, sabrá que su trabajo se parece más al del secretario que al del Burlador.

No en vano a Don Juan se lo ha comparado, con frecuencia, con un estratega militar, Alejandro Magno en particular; y la lista, el récord, la cuantificación de la hazaña es un elemento constante a medida que el personaje se va recreando en versiones y revisiones. Por eso el estudio de las figuraciones de Don Juan es necesariamente comparatista: muy poco se puede inferir de una sola, aislada, de las versiones. No necesariamente hace falta poner en juego todas las variaciones, algo por otra parte casi imposible, debido a su enorme proliferación. Pero no tomar en consideración sus diversas figuras, en el tiempo, en el espacio, en los géneros literarios y musicales, equivale a privarse de comprender los modos fundamentales de funcionamiento, que saltan de una versión a otra y dejan ver, en ese movimiento, sus invariantes y sus múltiples desarrollos virtuales.

Hay sin embargo, junto a esta, otra certeza: contra las apariencias superficiales, Don Juan *no* las desea a todas: para despertar en verdad la apetencia donjuanesca, el objeto de deseo debe presentar reticencia o resistencia: cumplir unas pautas. La principal: estar comprometida con otro hombre, o con Dios. Es decir: ser deseada por otro, porque para ponerse en marcha, la *función* Don Juan requiere de otro hombre al que sustituir, usurpar, burlar. En esto también se parece a un conquistador militar: hacerse de un territorio que nadie defiende no aporta fama ni gloria. Valmont, el protagonista de *Las*

amistades peligrosas, es aquí, como en casi todo, una versión extrema de la soberbia donjuanesca (de lo que Tirso denominó «española arrogancia»); la conquista a la que él mismo se desafía es la más difícil y la que exige mayor sangre fría: la devota y huidiza —además de casada— madame de Tourvel; y, a través de ella, la voluntad de doblegar a Merteuil. Aquí adquiere importancia una afirmación menor, pero en verdad fundamental, de un pensador auténticamente obsesionado con la figura donjuanesca, Søren Kierkegaard: la modernidad del mito consiste en haber agregado al catálogo de los comportamientos humanos la figura del seductor, en la que convergen lo físico y lo psíquico del deseo. Sin embargo, ¿es Don Juan un seductor o más bien un violador, como supone Salvador de Madariaga: «Prefiere saltar murallas a rodearlas, y forzar mujeres a persuadir las»? Nada más lejos de Don Juan, dice Madariaga, «que el tipo de hombre donjuanesco, que revolotea de una mujer a otra». Don Juan es demasiado brutalmente masculino como para ser sentimental, «la mujer no le interesa en sí, solo le interesa como un objeto de posesión». Sin embargo, las derivas modernas se decantan, progresivamente, por el tipo del seductor. Esta significativa transición es uno de los interrogantes a responder. Hay toda una trayectoria desde el Don Juan que goza y huye, como el Burlador de Tirso, a otro incapaz de consumir sus conquistas, como el *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart o (doscientos años más tarde) el doctor William Harford que protagoniza *Eyes Wide Shut*, la película póstuma de Stanley Kubrick, basada a su vez en una novela del vienés Arthur Schnitzler. Del campeón de la virilidad al que se queda con las ganas; del que usa la palabra, el disfraz, la promesa falaz de matrimonio para llegar a la consunción carnal al que se regodea en su propio discurso pero retrocede ante la carnalidad o bien espera a ser conquistado y es casi una víctima ingenua de las mujeres (como el Don Juan de Lord Byron).

Es solo el primero de una serie de interrogantes que está aún por resolver: ¿cómo puede un mito nacido en lo más severo de la era tridentina española, cuando el honor lo era todo para el hombre y la castidad para la mujer —las dos cosas contra las que arremete Don Juan, de ahí su tremenda sedición—, seguir vigente en una cultura donde casi nada de eso sobrevive? ¿Por qué poetas tan diversos como Baudelaire, Pushkin, Byron, Zorrilla, Esteban Echeverría o Apollinaire, autores tan apartados en tiempo y espacio como Merimée, Dumas, Kierkegaard, E. T. A. Hoffmann, Flaubert, Edmond Rostand, Leopoldo Marechal, Juan José Saer, Jean Anouilh y Peter Handke; y estudiosos de escuelas historicistas, estructuralistas, freudianas, lacanianas y lingüísticas se dejaron seducir por él? ¿En qué reside lo irresistible de esta silueta vacía y cíclica, que se llena cada vez de su propio ímpetu pero que nunca encuentra, siquiera momentáneamente, una forma de satisfacción, que en cuanto consume (o fracasa en) una burla, ya está a la fuga, planeando la siguiente? Y, en fin, ¿por qué el gozoso y la vez angustiado deseo insatisfecho de Don Juan dice algo acerca de nosotros, algo que quizás ninguna otra figura puede decir?

La fortuna teatral, novelesca, poética y finalmente cinematográfica de Don Juan es tan numerosa que un examen más o menos exhaustivo de las versiones y sus abordajes teóricos requeriría varios volúmenes y la inclusión de escritores y pensadores españoles, argentinos, italianos, franceses, ingleses, alemanes, rusos... Solo en el siglo xx, los abordajes críticos abarcan desde uno de los primeros discípulos de Freud, Otto Rank, que escribió un ensayo sobre el tema del doble en *Don Giovanni*, hasta la perspectiva del estructuralismo, como el imprescindible libro de Jean Rousset, *El mito de Don Juan*. Jacques Lacan —que, digámoslo de paso, tacha de «execrable» al libro de Rank—, le dedica a Don Juan varios pasajes de sus seminarios; pero son sobre todo algunos de sus segui-

dores, como Shoshana Felman o Jean-Pierre Winter, quienes desarrollan estudios sistemáticos de gran originalidad, desde perspectivas que proyectan la actitud donjuanesca hacia nuestra contemporaneidad. El cine europeo y el de Hollywood le ofrece avatares numerosos, desde la época muda hasta nuestros días. En 1926, el gran galán del momento, John Barrymore, protagoniza un *Don Juan* que pasará a la historia como la primera película con «sonido Vitaphone»: una banda grabada aparte que se sincronizaba con la proyección del film —rodado como película muda—, transición hacia el cine sonoro: *The Jazz Singer* se estrenó al año siguiente. También, por haber sido «la película con más besos de la historia»: Don Juan de Manara besa en 191 ocasiones a sus conquistas. El número y el récord formaron parte de la promoción del estreno, que fue un éxito y que aparece en algunas de las listas de las cien mejores películas de la historia de Hollywood.

¿Qué se puede agregar, entonces, a esa continua producción de versiones y de abordajes, de invenciones y razonamientos? La propuesta de que Don Juan no consiste, en efecto, sino en ese irrefrenable magnetismo, dirigido hacia el objeto amoroso, por un lado; y hacia lo que podemos llamar, en un sentido amplio, la invención poética, por el otro. Como carece de una forma definitiva, necesita, para seguir existiendo, no dejar nunca de estar en escena. Su reaparición en los ámbitos y tiempos que parecían menos propicios a su existencia forman parte de su arrogancia (ya no solo «española»). Como es una silueta vacía —esencialmente, *solo es* la perduración de esa vaciedad— exige (y fagocita) siempre nuevo contenido.

Nietzsche sugiere la figura del filósofo futuro como un «Don Juan del conocimiento», que quiere conocerlo todo pero en nada profundiza porque con nada se queda, y que al final busca el encuentro con el Convidado de Piedra pues se «encapricha» con el Infierno. El vector que lo mantiene en movimiento no le da nunca descanso y lo impulsa hacia lo que, ya

en Tirso de Molina, se denomina «el gozar». Un impulso que salta de una versión a otra en una larga sucesión de ciclos, siluetas, épocas y lenguas: en su proyecto de novela *Une nuit de Don Juan* (cuya versión al castellano, inexistente hasta ahora, damos aquí, en el capítulo 12), Flaubert le hace decir: «*Oui, une inquiétude me pousse*»: esa inquietud que impulsa no es sencillamente un rasgo de Don Juan; es, en sí misma, uno de los nombres del vector o función donjuanesca. Su adversario es una estatua, el Convidado de Piedra: lo fijo, lo rígido, lo mudo como lo opuesto a un personaje que es puro discurso, discurrir, fluidez, movimiento continuo, deslizamiento. Encarnación de una metonimia: figura del desplazamiento, designación de una entidad con el nombre de otra: del griego μετωνυμία, *cambio de nombre*. Lo cual nos lleva a otro de los rasgos insistentes en los autores de versiones de Don Juan: el pseudónimo. Huida del compromiso y la constancia, cuyo deseo se exagera por envidia de lo que está destinado a otro o por apropiación de lo que no le corresponde; o de las dos a la vez, en ocasiones. No la envidia o la transgresión como condimentos más o menos imaginarios del deseo, sino como elementos intrínsecos al apetito.

Miremos, entonces, a Don Juan como figura contemporánea de nosotros. Como plasmación, en cada ocasión momentánea y provisoria, del impulso por alcanzar alguna forma duradera y consolidada de identidad y de satisfacción; como silueta de la ansiedad, de la errancia y el recomienzo, alimentados por la imposibilidad de sostener el deseo una vez que se ha poseído un objeto. Símbolo de una soberbia que busca la ley para burlarla; emblema de lo incompleto, así como quedan inacabadas, esbozadas o incompletas algunas de las obras más interesantes vinculadas a Don Juan, sobre todo desde Byron en adelante. A diferencia de cualquier silueta más o menos clásica del héroe, Don Juan no puede persistir en lo que quiere —no puede asumir un destino— porque *no sabe*

qué quiere: lo descubre cada vez, siempre que se cruce en su camino un objeto de deseo que cumpla unas determinadas condiciones: *mi pare sentire odore di femmina*, dice Don Giovanni, dejándose llevar por su instinto ya menos depredador de lo que aparenta.

Hace un cuarto de siglo escribía Julio Caro Baroja:

No se imagina uno a un Don Juan en una sociedad de mujeres en que la virginidad y la vergüenza, el recato, la honestidad en el sentido clásico, no sean valores femeninos esenciales. Tampoco cabe imaginar una sociedad en que «lo masculino» no esté vinculado a un valor más o menos acreditado, más o menos impertinente, sin desafíos, puntos de honra, etc. ¿Qué hacer por último de un Don Juan más o menos incrédulo y orgulloso de su desprecio a las creencias, en una sociedad laica con facilidad de relaciones entre hombres y mujeres?

Pero todo lo que el historiador no se imaginaba es, precisamente, lo que caracteriza nuestro mundo, y Don Juan no ha perdido vigencia —«el prestigio de Don Juan, que tres siglos de historia no han apagado», dice Foucault en la *Historia de la sexualidad*. Prestigio del libertino en perpetua fuga —de sus víctimas que quieren ajustar cuentas o hacerle cumplir la palabra dada, pero también de sus propias versiones, siempre provisionarias. Allí, entonces, surge la pregunta que mueve los recorridos de este libro: ¿qué dice Don Juan acerca de nosotros —en tanto sujetos movidos por la insatisfacción— en un tiempo tan distinto, incluso opuesto, del que vio nacer su figura? ¿Por qué, de los denominados «mitos del individualismo moderno», es el más versátil, el mejor dispuesto a la apropiación de las tradiciones, formatos, lenguajes y ropajes más diversos? Su avidez de *gozar* lo condena a un encadenamiento de ciclos sin evolución: esto es lo que se ha denominado el carácter rítmico de la aventura donjuanesca, que constituye

además uno de los pilares de su éxito extenso e imperecedero: «Los amores de Don Juan son múltiples, breves, cambiantes, y lo obligan a mudarse continuamente de paisaje [...] a andar siempre en movimiento [...] [Don Juan] supone un *tempo* riquísimo en posibilidades teatrales», dice Francisco Rico. Así es como está *entre nosotros* y, puesto que es discurso, metonimia, nos rodea y habla. *Hace literatura*, en todos los sentidos de la expresión; porque es escritor él mismo —poeta, cineasta, dramaturgo. En una de sus últimas reencarnaciones en la industria cultural, la serie *Californication*, Don Juan es un escritor que, desde el primer capítulo, huye sin pantalones de la cama de una mujer —y de la persecución del marido inoportuno—; a lo largo de toda la serie —que abarca siete temporadas, hasta 2014— la carrera no se termina.

Después de leer versiones variadas y brillantes estudios críticos desde perspectivas muy diversas, persistía la pregunta acerca de por qué Don Juan es, hoy, el más vivo de los mitos de la modernidad. No pretendo que Don Juan sea más importante que Hamlet, Fausto, Don Quijote o Robinson Crusoe —con los que, como veremos, comparte rasgos parciales. Pero sí llamar la atención sobre el hecho de que no hay representación de *Hamlet*, por innovadora que sea, que no remita a Shakespeare; ni revisión, recreación, reescritura de Don Quijote que no mire a Cervantes; mientras que Don Juan se ha transfigurado y se sigue transfigurando de tal manera que cada nueva versión lo reordena, lo renueva, lo recrea: pone el origen al final, en una posthistoria. Esa ansiedad por buscar su expresión definitiva hacia adelante, de estar siempre por cerrar, esa incertidumbre, no es un rasgo casual: esa dinámica es Don Juan. Esta cuestión, que podría parecer anecdótica, es, empero, el meollo de la función que llamamos Don Juan: Shakespeare a través de Hamlet, Cervantes con Don Quijote, Goethe con Fausto se *hacen*: pasan de ser nombres destacados en la historia de la literatura a cristali-