

Treball de fi de grau

Títol

Estudio intermediático de la figura de Don Juan
y sus interpretaciones

Autor/a

Silvia Sánchez

~~XXXXXX~~ Tutor/a

Albert Chillón

Grau

Publicitat i Relacions Públiques

Data

23/05/2018

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau: Estudio intermediático de la figura de Don Juan y sus interpretaciones

Autor/a: Silvia Sánchez Martín

Tutor/a: Albert Chillón

Any: 2018

Titulació: Publicitat i Relacions Públiques

Paraules clau (mínim 3)

Català: Don Juan, comparativisme, literatura comparada, mite, interpretació

Castellà: Don Juan, comparativismo, literatura comparada, mito, interpretación

Anglès: Don Juan, comparativism, comparative literature, myth, interpretation

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Estudi comparatiu entre la font literària de El Burlador de Sevilla i productes audiovisuals d'actualitat per tractar l'evolució de la figura de Don Juan i la seva concepció a través de la història. Reflexió al voltant de les diferents maneres de concebre el mite, sobre la seva vigència i la seva capacitat de regeneració a través de nous motius, temes i arguments.

Castellà:

Estudio comparativo entre la fuente literaria de El Burlador de Sevilla y productos audiovisuales de actualidad para tratar la evolución de la figura de Don Juan y su concepción a través del tiempo. Reflexión en torno a las diferentes maneras de concebir el mito, sobre su vigencia y su capacidad de regeneración a través de nuevos motivos, temas y argumentos.

Anglès

Comparative study between the literary source of El Burlador de Sevilla and current audiovisual products to discuss the evolution of the figure of Don Juan and his conception through time. Reflection on the different ways of conceiving the myth, on its validity and its capacity for regeneration through new motives, themes and arguments.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir,
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Don Juan aux enfers, Charles Baudelaire

Agradecimientos

A Albert Chillón por reconducir mis dudas.

A mi familia por entender mi dedicación.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
METODOLOGÍA	7
MARCO TEÓRICO.....	8
De la Literatura Comparada al Comparatismo Intermediático	8
Hacia una definición: Las diferentes concepciones del término	8
Postura abierta en Literatura Comparada: Claudio Guillén, <i>Entre lo uno y lo diverso</i>	10
Claudio Guillén: Entre lo uno y lo diverso (1985)	11
La dificultad de la crítica literaria	12
La Literatura Aumentada.....	13
Actualizaciones en estudios intermediáticos: Sobre <i>La semilla inmortal</i> y <i>Espejo de Fantasmas</i>	14
La tematología.....	16
Introducción al concepto.....	16
Elementos tematológicos.....	18
Teorías del mito	25
7 teorías sobre los mitos	28
Generación espontánea o transmisión.....	31
ANÁLISIS TEMATOLÓGICO.....	33
<i>El Burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina	33
Los motivos que crearon a Don Juan.....	33
Composición.....	42
Los personajes de Tirso	42
Resumen del argumento y su estructura	43
La simbología dualista	44
El tema y su problemática	45
El donjuán de <i>El burlador de Sevilla</i>	46
Don Juan y su origen literario.....	46
Aproximaciones al tema inicial de la obra	48
Don Juan, fuerzas sobrenaturales y castigo: ejemplos audiovisuales.....	49
Cómo evitar la muerte: <i>Sex and Death 101</i>	50
Felizmente condenado: <i>Alfie</i> (2004).....	52
Rechazo a Dios y al compromiso: <i>Californication</i>	55
Publicitarios donjuanes: <i>Mad Men</i>	57
Don Juan y otros modos de evitar el castigo: <i>Crimen Ferpecto</i>	58

El castigo en manos de las mujeres: <i>Todas contra él</i>	59
El arrepentimiento como salvación: <i>La boda de mi novia</i>	61
Tendencias	62
Don Juan y el Romanticismo	63
Diferencias entre Don Juan y Casanova.....	63
Don Juan o el burlador capaz de enamorarse	64
El amor como salvación: <i>Novia por contrato</i>	66
La admiración por el seductor: <i>La Dolce Vita</i>	68
El maestro de la seducción: Hitch: especialista en ligues	69
La libertad de seducción que acaba en amor: <i>De boda en boda</i>	69
Tendencias	70
La psicología de Don Juan	71
Don Juan y Edipo	73
Inseguridades y homosexualidad ocultas tras la fama	73
La inseguridad en <i>Shame</i>	74
La homosexualidad en <i>Merlí</i>	76
Proceso natural o condicionado	76
Una, entre muchas, clases de hombres: <i>Qué le pasa a los hombres</i>	77
Tendencias	78
Don Juan, libertad sexual y feminismo	78
Don Juan y Carmen.....	80
Hacia la libertad sexual del individuo	81
Sobre la igualdad y la libertad: <i>No soy un hombre fácil</i>	82
Héroes de la liberación sexual: <i>Nola Darling</i>	83
Tendencias	84
CONCLUSIONES	85
REFERENCIAS.....	88

INTRODUCCIÓN

El trabajo de fin de grado que se propone a continuación aborda la investigación del mito de Don Juan, su tema y significado, así como el cambio y la evolución de este en el imaginario colectivo a lo largo del tiempo. Además, se pretende vincular las posibles perspectivas con las que se puede adoptar la concepción de la figura de Don Juan con ejemplos audiovisuales, en un intento de afirmar la vigencia de las interpretaciones y reinterpretaciones del mito. Por lo tanto, el carácter intermediático de dicho trabajo pone en relieve la vinculación de este mito con el imaginario colectivo, así como con la construcción de nuevos temas y argumentos para el medio audiovisual.

Con todo, la finalidad del trabajo es descubrir algunas de las interpretaciones del mito de Don Juan, teniendo como referencia el texto de Tirso de Molina, y su presencia en producciones audiovisuales de la actualidad para demostrar la vigencia de todas ellas. Por todo ello, se parte de la hipótesis de que las tramas narrativas de los argumentos audiovisuales se sirven de motivos, temas y argumentos universales anteriores.

La motivación de dicha investigación nace de mi interés por la literatura, siempre latente, mezclado con la intuición -después de la lectura de *La urdimbre mitopoética*- de que los motivos literarios no son tan extensos como pensamos y que, quizás, los argumentos actuales solo son producto de un reciclaje a lo largo de los siglos. Por otro lado, siempre he sentido curiosidad por la antropología y su relación con el fondo de las obras literarias, por lo que estudiar la obra de *El burlador de Sevilla* desde una perspectiva (inter)comparativista permite satisfacer mis inquietudes desde todos estos puntos.

METODOLOGÍA

Para proceder a la realización del trabajo se ha seguido una metodología concreta que consta de dos fases. En primer lugar, para tratar de establecer las bases del trabajo, se ha reunido información relativa al campo de estudio de la Literatura Comparada, así como sobre sus posibles límites de actuación. A continuación, se han descrito los elementos de la rama de la temalogía, puesto que es la rama de la Literatura Comparada que se centra en estudiar y reflexionar acerca de los temas y su generación. Una vez se ha definido el campo de estudio, en una reflexión sobre su posible adecuación con el tema que nos concierne, se ha dado énfasis a la creación y transmisión de los mitos.

La segunda parte, mucho más reflexiva y comparativista, inicia con la lectura, documentación y análisis detallado de la obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*. Una vez tratada la obra literaria y sus cuatro posibles interpretaciones, se ha debido hacer la selección de los productos audiovisuales con los que compararla. La elección de los materiales se ha basado en un criterio subjetivo, después de visionar diversos filmes o series de temáticas similares. Se han valorado las relaciones y los vínculos con el tema inicial, los motivos y el argumento previamente estudiado, para que la vinculación sea relevante.

El ensayo comparativista propuesto como resultado de la investigación consiste en el análisis de la evolución del mito de Don Juan a través de cuatro fases:

- 1) La concepción del tema en su modo original.
- 2) La concepción de la figura acorde al Romanticismo.
- 3) Las posibles interpretaciones y explicaciones psicológicas que describen el arquetipo.
- 4) Una interpretación que se encamina hacia la libertad sexual del individuo.

En todas las fases se da énfasis a las producciones audiovisuales para construir en la reflexión un entramado entre literatura y cine.

MARCO TEÓRICO

De la Literatura Comparada al Comparatismo Intermediático

Hacia una definición: Las diferentes concepciones del término

Para proceder al trabajo sobre el mito de Don Juan en el imaginario colectivo y sus diversas interpretaciones a lo largo del tiempo, así como la comparación con producciones audiovisuales actuales, cabe precisar sobre qué disciplina vamos a edificar.

El estudio del mito de Don Juan, mito de individualismo en la sociedad moderna según Ian Watt (1999), puede ser abordado desde muchas vertientes: psicológica, sociológica, histórica, antropológica o cultural entre otras, requiriendo, de este modo, un estudio poliédrico de la figura de Don Juan más complejo del que aquí se pretende.

La evolución del mito, así como su comparación con otros materiales actuales toma importancia en el recorrido del trabajo y, a su vez, sirve para contrastar la hipótesis de que Don Juan no ha muerto, solamente se tiene otra concepción de él. El mito sigue en el imaginario colectivo al que se recurre para la creación de nuevos argumentos, como por ejemplo los de las producciones audiovisuales. Partimos, entonces, del supuesto que las nuevas tramas argumentales se nutren de motivos, mitos y temas que ha depositado la tradición en nuestro imaginario colectivo y, a menudo, individual.

Con todo, y una vez consensuado con el tutor del trabajo, Albert Chillón, se ha llegado a la conclusión que el punto de partida que nos ofrece la Literatura Comparada es el enfoque que más nos interesa. Entonces ¿en qué consiste la Literatura Comparada? ¿Qué herramientas nos brinda para tratar el tema que nos ocupa?

La Literatura Comparada es un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) (Maestro, 2013).

Según Maestro (2013), se trata de un método, es decir, un sistema que nos facilita la comprensión y el estudio intraliterario, no una ciencia o disciplina. Este método se nutre de otras ciencias humanísticas y sociales, que fortalecen las relaciones críticas entre dichos materiales.

No obstante, bajo esta definición, el trabajo resultaría irrealizable, pues se trata de un método, un sistema, que nos facilita el estudio intraliterario y excluye de él la comparación entre materiales intermediáticos (el literario y el audiovisual, en este caso) (Maestro, 2008).

Resulta mucho más inspiradora la propuesta de otros estudiosos al comparar temas de la literatura universal con otras formas y estructuras mediáticas, como son el cine o el periodismo (Balló y Pérez, 1997; Chillón Asensio, 1999; Gubern, 1993).

Y es que, estos trabajos no han surgido de un afán por inventarse nuevas aplicaciones de la literatura comparada. Si observamos los inicios y el origen del término, podemos decir que destacan dos principales maneras de concebir la Literatura Comparada.

Ulrich Weisstein (1975), en su ambición por unir ambas concepciones en una postura intermedia, prefiere dudar sobre los límites de la Literatura Comparada. En su libro *Introducción a la Literatura Comparada* (1975) nos explica las constantes oposiciones entre los franceses ortodoxos y las posiciones más innovadoras.

Mientras que los primeros, más pragmáticos, se centran en deudas de carácter literario (esto es: deconstruir el camino de las influencias de carácter obra-obra, autor-obra, autor-autor); los segundos, inspirados por los románticos, anhelan unir paralelismos globales y universales en una única *Weltliteratur*: una literatura del mundo, la cual observa lo compartido, pero también conserva lo singular y que se sirve de otros métodos para su descripción y análisis (estilística, estructuralismo, crítica sociológica, ...) (Guillén, 1985). Con todo, se une el estudio de las producciones nacionales, de las influencias que estas reciben y de su internacionalidad; tres escalones que los positivistas franceses pretendían separar.

Sin embargo, no hay que caer en la falsa concepción de que el comparatismo señala las similitudes como único objetivo. No se pretende generar un mundo homogéneo, característico de la globalización, sino, como ya se ha apuntado: exaltar los elementos comunes y señalar las diferencias que hacen únicas a las culturas (Gnisci, Sinopoli, y Giuliani, 2002).

De este modo, Weisstein explica su posición como el “camino intermedio entre la estrecha ortodoxia de la escuela de París (Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carrée, Marius-François Guyard, Claude Pichois y André M. Rosseau, [...]) y la libertad de determinados

exponentes de la dirección “americana””, en que también incluye a René Étiemble (1975, p.27).

Así pues, tenemos, para empezar, dos caminos distintos:

- 1) **Symploké literario**: El que concibe que existen ciertas herencias entre literaturas y/o autores y trata de analizarlas. Tiene un carácter pragmático y analítico, mucho más ortodoxo. Es una idea concebida por Jesús G.Maestro a partir de la filosofía de Gustavo Bueno (2013).
- 2) **Monismo literario**: El que, a parte de lo primero, pretende ensalzar dichas similitudes a un lenguaje global, el cual no se limitará a materiales literarios; a la vez que mantiene la singularidad de cada obra. Esto es la concepción de un mundo como un todo interconectado. Tiende a la reflexión.

El debate entre Symploké y Monismo -relación continua de todas las cosas- no tiene límite, así que conviene definir los nuestros. El campo de la Literatura Comparada, está, al parecer, en fase de crecimiento, después de haber nacido entre dudas y confusiones por aunar y recopilar, de diferentes formas, lo general (Guillén, 1985; Weisstein, 1975). Sin duda, tiene que evolucionar y asentar unas bases más firmes mediante las cuales se pueda trabajar en una misma dirección.

No obstante, parece que las concepciones más innovadoras son las que están tomando cada vez más peso y valor, y son estas las que más coinciden con el trabajo.

Postura abierta en Literatura Comparada: Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*

Tratamos un resumen para establecer una base, de las principales citas, argumentos y pensamientos que sustentan el trabajo:

Guillén, a diferencia de los franceses ortodoxos (Weisstein, 1975), mantiene una postura mucho más innovadora respecto a cómo se debe enfocar la Literatura Comparada.

De este modo, Guillén se refiere a la Literatura Comparada como “cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales”, esto es, una “tendencia de los estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas” (1985, p.13, p.14). Después de estas explicaciones, podemos estar de acuerdo

en que su posición no es firme ni estricta, sino todo lo contrario, se muestra maleable y poco concreto en comparación con otras definiciones de Literatura Comparada.

Claudio Guillén sobrepasa la noción tradicional de lo que se entendía por estudio comparatista y pone a la literatura como algo que trasciende y se desvincula del lugar y la materia; pues tiene un *deseo de superación de la cultura nacional* (1985, p.14).

Le tomamos a él como el principal exponente de apertura de la literatura comparada, en tanto que favorece la dialéctica entre materiales literarios y otras artes, así como la presencia de entes comunes de fondo entre culturas y contextos.

Si cuando dábamos la definición de Jesús G. Maestro sobre Literatura Comparada habíamos hablado de los cuatro ejes que la definen: obra, autor, lector y trasductor; ahora basamos la Literatura Comparada en dos materiales, a los cuales se le añade un tercer elemento: la propia comparación, objeto unificador e inagotable. Y la comparación, como tercer elemento, se sirve de otras disciplinas para su trabajo (historia, psicología o antropología, entre otras) (Gnisci et al., 2002).

Si el tercer elemento es la comparación, ¿cuáles son los materiales que comparar?

Hoy es la literatura comparada la que analiza los modos efectivos de encuentro entre **las distintas expresiones artísticas**, y la que intenta explicar el porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados en obras de arte (Gnisci et al., 2002, p. 216).

Puesto que la comparación es posible entre múltiples artes, se habla de la literatura como irreducible (Guillén, 2005).

Claudio Guillén: Entre lo uno y lo diverso (1985)

Guillén explica las diferentes ramas de la Literatura Comparada y señala que la temalogía es aquella que da respuesta a las inquietudes artísticas de carácter temático, es decir, a nivel de contenidos de una obra y con carácter internacional; que, como muy acertadamente expone con anterioridad, se da de las “tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general” (1985, p.16). Quiere decir esto que se entrevén relaciones entre una unidad con lo genérico, lo *universal* o lo internacional. Dichas tensiones van más allá de los textos literarios y del contexto

nacional, tienen que ver con la sociedad, la historia, el arte, la concreción, pero también con lo general.

La Literatura Comparada supera los límites en que nace una obra; vive en dos coordenadas: la espacial y la temporal; pues avanza para atrás -hacia el pasado- pero también va hacia adelante -mira al futuro-; a la vez que camina hacia arriba y hacia abajo: de *lo uno* a *lo diverso* (Guillén, 1985). Podemos usar la metáfora de que actúa como un lazo unificador de la “*pluralidad de planos*” para referirnos a la labor de esta.

La Literatura Comparada trasciende y supera los límites materiales y temporales, en tanto que se desvincula al contexto en que se crea un material, lo excede y se presenta en el intelecto como una imagen, ligada a un material y contexto que reivindican su singularidad, pero desligada a la vez, con un significado diverso. Esta manera de concebir la Literatura Comparada puede recordarnos a la teoría de la Estética en Kant: el arte es producto de un plan humano, racional; que, a su vez, se emancipa del proceso y deviene autónomo: con significado por sí solo a nivel sensible e inteligible.

Puesto que “la tarea del comparatista es de orden dialéctico” (Guillén, 1985, p.28), se nos invita a investigar y a establecer reflexiones alrededor de un diálogo recurrente entre ciertas estructuras. **He aquí nuestra labor: el estudio de un mito al que se recurre para la creación de nuevos argumentos, así como el estudio de sus múltiples interpretaciones.** De tal modo que nos aventuramos hacia la comprensión del *mundo de los mundos*, hacia un *saber dialógico mundial* (Gnisci et al., 2002).

Para finalizar, Guillén también hace referencia al “caudal ideológico común” que debe de existir “por debajo de las formas accidentales de la cultura” formando “una unidad fundamental, espontánea, y no condicionada por contactos, por intercambios, o por casos peculiares de influencia o de imitación.” Defiende la generación espontánea bajo un imaginario colectivo común previo e integrado, es decir, la existencia de una base innata a partir de la cual se genera todo lo demás.

La dificultad de la crítica literaria

La crítica literaria, desde una posición abierta, representa un diálogo intelectual, muchas veces con matices subjetivos, con el fin de encontrar una verdad literaria mucho más universal. El mayor problema que se encuentra el crítico literario es de carácter dicotómico y vinculado a la posición en que este, como individuo, se encuentra:

“La situación en que se encuentra el crítico no es simple ni cómoda. Pues le atraen y solicitan propósitos distintos y muchas veces opuestos. Estas opciones se reducen principalmente a cuatro. Tengamos presentes, en primer término, la distancia que media entre una inclinación artística (el goce de la literatura como arte) y una preocupación social (la obra como acto, como respuesta a las imperfecciones y diferencias del entorno histórico del hombre). La diferencia, en segundo lugar, entre la práctica (la interpretación de textos particulares) y la teoría (la aclaración, sea explícita o no, de unas premisas y de un orden significativo). En tercer lugar, la distinción entre lo individual (obra singular, el escritor inconfundible, la originalidad que la literatura escrita y culta hace posible) y el sistema (el conjunto, el género, la configuración histórica, el movimiento generacional, la inercia de la escritura). Y por último, la tensión entre lo local y lo universal, con la cual se enfrentan especialmente los comparatistas” (Guillén, 1985, p.17).

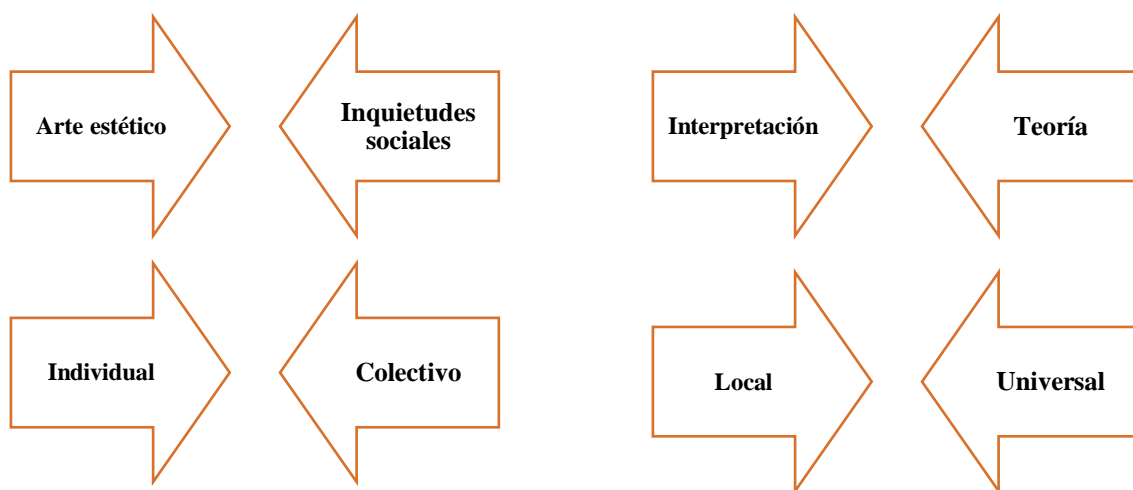


Figura 1: Extraída de las oposiciones que propone Guillén (1985) ante las que se encuentra el crítico literario. Se observan los cuatro planos dobles de actuación en los que se sitúa la crítica literaria.

La Literatura Aumentada

Hasta aquí hemos visto cómo el terreno de la Literatura Comparada puede llegar a abrirse y a aceptar la comparación con otros medios.

El catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada Domingo Sánchez-Mesa Martínez, en su artículo titulado *Los estudios sobre la cibercultura y los new media*.

Extendiendo el campo de la literatura comparada (2015), nos introduce el término *literatura aumentada*:

La Literatura Comparada vive paradójicamente la recurrente necesidad de defender una especificidad que no es del todo exclusiva, puesto que su objeto de estudio, la internacionalidad de lo literario, y su método, la comparación y conexión de textos y fenómenos literarios más allá de lo nacional, no le son privativos y son compartidos por las Filologías y otras disciplinas humanísticas e incluso de Ciencias Sociales (Sánchez-Mesa Martínez, 2015, p.81).

De tal forma que:

El comparatismo nos ayuda a comprender de qué modo lo literario se expande o comprime, prolongando la negociación de sus fronteras al tiempo que avanza una de las transformaciones culturales e históricas, a nivel mundial, más radicales de la historia moderna y contemporánea (Sánchez-Mesa Martínez, 2015, p.82).

Así las cosas, se ponen sobre la mesa los límites, cada vez más difuminados, de la Literatura Comparada. ¿Debería, como J. Maestro postula, dedicarse en exclusiva a los materiales literarios? ¿O, sin embargo, no es *irreductible* a la literatura en su estricto sentido? (Guillén, 2005) Este debate sobre la posible transversalidad de la Literatura Comparada sobre la cultura es bastante complejo y se escapa de mis conocimientos.

Lo que de aquí pretendo extraer -para el interés de mi proceder- son los nuevos enfoques y extensiones, a partir de las dos visiones originarias, que está suscitando el estudio de la Literatura Comparada. Esto es: las nuevas vías de trabajo y la concepción de literatura comparada como reflexión cultural.

En palabras de Chillón (2000), trabajamos sobre el campo del *comparatismo intermediático*, en tanto que se comparan las correlaciones entre lo literario y *otras formas de producción artística*, que, en este caso, se refieren a producciones audiovisuales.

Actualizaciones en estudios intermediáticos: Sobre *La semilla inmortal* y *Espejo de Fantasmas*

Uno de los estudios intermediáticos que parece predominar es aquel que se da entre literatura y cine. Grandes ejemplos son *Espejo de Fantasmas: De John Travolta a Indiana*

Jones (Gubern, 1993) o *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (Balló y Pérez, 1997).

Jordi Balló y Xavier Pérez se preguntan en su obra *La semilla inmortal* (1995) “hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos” (p.11), pregunta a la cual añadiría hasta qué punto son originales los argumentos mediáticos (Chillón, 2000), por lo tanto, no sólo cinematográficos, sino audiovisuales en su conjunto o, mucho más abstracto: culturales.

Dos de los capítulos del libro están dedicados a personajes que identificamos como mitos del individualismo: Don Juan, como seductor infatigable; y Fausto, como pacto con el demonio (pp. 183-192, pp. 221- 233). Sin embargo, bajo estas nomenclaturas, Don Juan y Fausto representarían la interpretación primaria que surge de las obras literarias de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* y *La trágica historia del Doctor Fausto*; maneras de visualizar el contenido basado en connotaciones “aparentemente” negativas. Lo que aquí importa es cuán polifacético puede llegar a ser el mito, las múltiples interpretaciones y reinterpretaciones que se han ido sucediendo, aunque todas tengan como base a un ser individual, que no siempre individualista.

Lo que ellos se proponen es establecer una serie de relaciones entre “un tema universal, dedicando una atención especial a la obra teatral, mítica, literaria o de la tradición oral donde mejor ha tomado forma dicho tema” con el “modo como se ha transformado en films diferentes según los géneros, autores o procedencias” y “conocer cómo estas obras esenciales han proporcionado un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramático” (p.13, p.11).

Su objetivo no dista mucho del nuestro, sin embargo, además de ver cómo Don Juan ha proporcionado un tema recurrente por la tradición, incluso en producciones actuales; se pretende también hacer una breve exposición sobre las diferentes formas de afrontar “ese tema”. Esto es: las diferentes teorías o reinterpretaciones surgidas del primero. De este modo, dispondremos de más material para hacer un análisis comparativo entre el mito y otras producciones audiovisuales.

Introducción al concepto

La tematología es uno de los cajones que agrupa el hiperónimo de la Literatura Comparada, en palabras de Susana Gil-Albarellos (2003):

“La rama de la Literatura Comparada que se encarga del análisis de los temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones tanto internas -dentro de una misma obra-, como externas, es decir, su recurrencia en otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores o posteriores” (p.239).

Quiero remarcar y dar énfasis al enfoque de Gil-Albarellos (2003) en tanto que no excluye las relaciones, a nivel temático, que se puedan dar con otros materiales artísticos. Desde su punto de vista -e incluyo el mío-, y desde el de otros autores que hemos señalado en el capítulo anterior: para que se efectúe un análisis temático necesitaríamos un texto literario “x” del cual extraer un tema. A partir de este, se podría a) establecer relaciones internas, esto es, dentro del propio material literario o b) establecer vínculos entre otros materiales (literarios, audiovisuales, periodísticos, culturales, ...).

Y es el punto “b” el que nos interesa recoger como base para nuestro posterior estudio comparativo entre lo literario, como punto de partida, y lo audiovisual. Podemos decir que la rama de la tematología se encarga de estudiar aquellos argumentos y temas universales que van mucho más allá de la simple textualidad; elementos que encontramos, transversalmente, en nuestra cultura, independientemente del tiempo y el espacio: desde la tradición oral a la producción de materiales culturales (entendidos como aquellos productos creados e intermediados por el hombre en un ámbito social para su posterior consumo como cultura).

Otra definición de tematología es la siguiente: “sector de la investigación que se ocupa del estudio comparado de los temas y de los mitos literarios”(Gnisci et al., 2002, p.129) . Haciendo referencia a R.Trousseau en *Un problème de littérature comparée* (1965), Gnisci (2002) expone la finalidad de un estudio temático:

Interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, y evidenciar así “*la adaptación de los elementos*

constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y costumbres” y “el carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del tema” (p.136).

Dentro de la tematología tienen cabida términos como motivo, símbolo, tema, argumento, mito, arquetipo, *loci*, imagen ... que, teniendo en cuenta diferentes explicaciones, vamos a tratar de explicar posteriormente. De momento, en las dos definiciones que se han aportado, podemos ver que no hay unanimidad exacta en cuanto a elementos que conforman la tematología. Se alude, como elementos clave, a tema y argumento, por un lado, o a tema y mito literario, por otro; sin haber coincidencia exacta en definiciones.

Sin embargo, con asiduidad se ha considerado absurdo el estudio de los temas por separado, como materia. Van Tieghem, por ejemplo, incluye los temas en el estudio de la Literatura General y en el estudio de los géneros debido a la estrecha vinculación entre tema y género (Guyard, 1969).

Además de la rama de tematología, resulta interesante recurrir a estudios de *tematización* actuales, reservados al “campo de la cultura y la comunicación” (Chillón Asensio, 1999, p. 408). Según estos:

Los *mass media* no actúan como reflejo, espejo o ventana a la realidad, ni tampoco como inexorables inoculadores de ideología, sino como instituciones constructoras de visiones y versiones acerca de la realidad social, diversamente usadas e interpretadas por los auditorios en virtud de muy diversos factores de índole social y cultural (Chillón Asensio, 1999, p.408).

Por lo cual, los medios de comunicación se sitúan como un emisor creador de contenido y significado. Con esta segunda aportación en mente, podremos ver cómo un mismo mito adquiere diferentes configuraciones y significados en función de la época y la producción audiovisual.

Si la tematología “se identifica con el estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos” (Gnisci et al., 2002, p.137), cuando hablamos de *tematología intermediática* estaremos estudiando estas transformaciones y ejemplificándolas a través de la comparación con materiales de otros medios.

Concluimos que nuestro campo es el *comparatismo tematológico intermediático* (Chillón, 2000): comparación de un tema recogido por la literatura en una obra cumbre, la cual ha servido de pistoletazo de salida para la creación de un mito y su expansión; con

productos de la cultura mediática en que dicho tema se refleja. La finalidad es materializar la evolución que existe entre tema-mito (cómo un tema se ha convertido en mito representativo de un arquetipo de hombre) y señalar algunas de las interpretaciones a las que se ha dado lugar a lo largo de la historia.

Elementos tematólogicos

¿Qué elementos componen la tematólogía? ¿Cómo está estructurada esta rama? Una vez más, nos encontramos ante preguntas sin una respuesta única y unívoca. Después de leer a varios autores, se pueden extraer puntos en que la mayoría confluye y otros en que cada uno aporta su visión.

Para empezar, Gil-Albarellos (2003) y Ngamba (1989), en sus respectivos artículos, hablan de la triple distinción que hace Goethe sobre los elementos que estructuran una obra, la cual aparece citada por Elisabeth Frenzel y recogida por Ulrich Weisstein (1975). Así que recurrimos a este último libro para entender la explicación.

Goethe diferencia materia, forma y contenido, apreciación en que, aunque comúnmente aceptada, ya encontramos diferencias en cuanto a definiciones y alcances. Por lo general, podemos afirmar lo siguiente:

- **Materia:** Contenido de la obra y marco conceptual de significado. En esta encontramos: temas, motivos, situaciones, imágenes, rasgos y tópicos. Aunque otros autores, como Manfred Schmeling (1984), sitúen la materia fuera y antes de la obra; nosotros trabajaremos entendiendo la materia como el conjunto de elementos que nos dan una aproximación conceptual.
- **Fondo:** Significación psicológica, análisis reflexivo que se extrae de la obra y va más allá de lo meramente lingüístico. “El denominador común filosófico-ideológico, el pensamiento ético fundamental” de una obra, que nos permite “resaltar el problema y la idea” (Merker, 1928, p. 306; citado por Weisstein, 1975, pp.269-279). Destacamos, sobre todo, los símbolos y arquetipos.
- **Forma:** Estructura y estilo mediante la cual se configura una obra. Solo esta puede ser sometida a juicio estético según Goethe. Se refiere a: capítulos, argumento, escenas, situaciones o *leitmotiv*, entre otros. También se incluye el léxico, el género y otros aspectos que no se tratan desde la tematólogía.

A simple vista parece que, si como apunta Guillén en 1975, la tematología se encarga de resaltar los elementos temáticos por encima del tiempo y la geografía, parece bastante evidente que van a ser la materia y el fondo los apartados que más interesan al campo; sin embargo, Weisstein(1975) pretende evitar el análisis del fondo. Desde nuestra perspectiva, apuntamos que, aunque predomine el enfoque en la materia, muchas veces, vamos a precisar también del fondo y de la forma para estructurar y enriquecer los ensayos comparativos. Aunque no coincidamos con la clasificación tematológica de Manfred Beller (2003) en materia, motivos y temas; interesa su forma de entender la tematología. Beller estudia, de manera globalizada, el conjunto de la forma y el contenido/materia con la finalidad de explorar vías que extienden los límites de la aplicación ortodoxa de la literatura comparada y la tematología (Ngamba, 1989). De este modo la vincula a:

- a) La teoría de las constantes arquetípicas de Jung. “Lo sobrenatural y lo fantástico se prestan a análisis psicológicos y psicoanalíticos”(Pichois y Rousseau, 1969, p.169).
- b) El análisis estructuralista (forma-temas).
- c) La investigación de símbolos (fondo).
- d) Los estudios histórico-culturales y de la historia de las ideas.
- e) La relación tematológica entre la literatura y otras artes.

Otra clasificación de la tematología, cuando menos curiosa y ambigua, es la que apuntan C. Pichois y A. Rousseau en 1969. Se trata de estudiar los temas separándolos entre lo real y lo imaginario:

1) Lo imaginario

- a. **Lo maravilloso folklórico:** Cuentos y temas nacidos de la tradición oral.
- b. **Lo fantástico libresco:** Historias de fantasía.
- c. **Mitos:** Personajes cristalizados que siguen viviendo en la cultura.

2) Lo real

- a. **Los tipos psicológicos y sociales:** Modelos y figuras identificables, por ejemplo: el misántropo, la viuda, el loco, el criado, ... Corresponde a arquetipos.
- b. **Personajes literarios:** Nacidos en una realidad concreta, la literatura los recoge como grandes historias. Por ejemplo, Don Juan sería el perfecto personaje literario. Equivalen a los “tipos legendarios” de Guyard (1969).

- c. **Cosas y situaciones:** *Decorado universal*, motivos para otros: la noche, el mar, la ciudad, la fauna, el sol o las estrellas, entre otros.

A continuación, vistos los problemas de clasificación y nomenclaturas de los elementos que componen la rama que nos ocupa, tratamos de definir los términos más recurrentes para trabajar a partir de un marco común.

Weisstein (1975) explica que para Körner, Krogmann, Goethe y otros “el motivo es el paralelismo temático que nace de la actitud espiritual de un poeta o de un escritor y que se manifiesta en sus obras”. En otras palabras: “manifestaciones del espíritu humano que se han repetido en numerosas ocasiones y que todavía se volverán a repetir” (p.284). Sin embargo, está de acuerdo en que esta definición no nos sirve más que para analizar el fondo de un modo psicoanalista. Lo que llaman “manifestaciones del espíritu humano” se generarían cuando los elementos literarios adquieren un significado más profundo, ya sea para el emisor o receptor. De tal modo que se convierten en símbolos de una latencia psicológica.

Parece ser que la concepción más congruente es la de concebir el motivo como “el paso de una figura temática de una generación de escritores a otra” (p.290). Se trata de la expresión mínima de significado literario a partir de la cual se configuran los temas: unidades temáticas menores e indivisibles.

Otra manera de concebir los motivos consiste en equipararlos a elementos de nuestro entorno referidos en la literatura que pueden ser ligados o libres - obligatorios para el entendimiento de la trama o eliminables, respectivamente-; así como modificadores de la situación o no - dinámicos o estáticos (Gil-Albarellos, 2003).

Para Elisabeth Frenzel el motivo constituye “la unidad argumental menor” (1976, p. 7) y se diferenciaría de los temas por la concreción, tal y como apunta: “la amistad” es un tema, mientras que la “prueba de amistad” es un motivo. (Frenzel, 1980)

La línea que separa los personajes, los motivos y los temas es muy fina y, en algunos casos, se requiere del análisis de la obra para determinar qué corresponde a cada apartado.

A continuación, se exponen los principales elementos de la tematología.

Tema

Como parte de la materia¹, entendemos tema como resumen global del contenido de extensión entre una o dos palabras. Cuando un tema adquiere una carga suficiente de contenido independiente, se puede convertir en símbolo.

Si hemos dicho que los motivos son la unidad mínima, decimos ahora que de la unión de motivos nacen los temas. Como diría R. Trousson “el tema es la individualización del motivo” (1981).

Tal y como se cita en *Introducción a la literatura comparada* (Gnisci et al., 2002): El tema representa, pues, la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos temáticos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea.

Weisstein incide en que los temas pueden encontrarse en muchas producciones, por lo que no es único de la literatura escrita: “el tema es *extrinsic* mientras no sea asimilado y elaborado por el escritor convirtiéndose en *intrinsic*” (1975, p.277). La literatura ejerce el papel de “recolectora de temas” que son de carácter cultural y general.

De los temas salen los universales temáticos de las culturas, temas que se repiten a lo largo de diferentes literaturas: los temas de la literatura universal. Estos pueden servir de guía al escritor. En palabras de Claudio Guillén (1985) “muchas veces el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía” (p.249). Esto es atribuir al tema un valor estructural o configurador con respecto a la obra. “La condición del tema es activa y pasiva a la vez” (p.254), puesto que sirve de punto de partida literario, pero a la vez está sujeto a modificaciones del autor.

Sin embargo, para el papel del comparador, lo que interesa son “las múltiples intersecciones que la permanencia y la transformación de un tema trazan con los procesos históricos y culturales, y con las dinámicas específicas de la historia literaria.”; de tal modo que la tematología se sitúa “en un cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad” (Trocchi, 2002).

¹ La materia se da “cuando se deja de ver la acción como movimiento de fluidez más o menos regular y se pasa a contemplarla, abstrayéndola de nuevo, a vista de pájaro” (Weisstein, 1975, p.268)

El tema, “destacado sobre el fondo de algún cielo de las ideas literarias” (Cl. Bremond, citado por Trocchi, 2002, p.163), pueden convertirse en mitos, lo veremos a continuación.

Tópico

Listado de temáticas recurrentes a los que acudir para la creación de nuevos argumentos, por ejemplo utilizados en la antigua retórica (Ngamba, 1989). Según la RAE: esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia. Podemos decir que se inician en la retórica, es decir, en la oralidad y más adelante son recogidos en la poética por la literatura.

Ana Trocchi (2002, p.159), mencionando a Cesare Segre (1993), nos explica el tópico como “aquellos lugares de la memoria colectiva donde se depositan a lo largo del tiempo, en forma estereotipada, esquemas de acciones, situaciones, (...)”.

Argumento

“El argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde”(Frenzel, 1980, p.7). Con esta frase de Elisabeth Frenzel, creadora de dos grandes diccionarios de motivos y argumentos, podemos hacernos una idea del campo que corresponde a cada término.

El argumento consiste en la concreción del tema y del asunto principal, es la acción narrada o las líneas de acción. Como se ha dicho, si el tema sirve de punto de partida, el argumento es lo que diferencia una obra de otra. Dentro del argumento existen el asunto principal y las acciones secundarias, escenas interconectadas mediante capítulos o estrofas que configuran el global.

El argumento corresponde a la estructura externa y se define como la “composición de una acción épica, dramática o excepcionalmente lírica”. Dicho término remite al resumen del contenido visto desde la forma, es decir, desde la composición y estructura que lo diferencian se recopilan los componentes más importantes. En definitiva, es la descripción del trascurso de los acontecimientos (Weisstein, 1975, p.268).

Símbolo

Una de las definiciones que más claras

Es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él: p.e., el olivo representa en la cultura mediterránea la idea de paz; esta misma idea sugiere la paloma en la cultura bíblica; olivo y paloma son símbolos de paz. En la Retórica clásica el símbolo es un tropo que, al igual que la metáfora, la metonimia o la alegoría, consiste en la sustitución de una palabra por otra, con la correspondiente traslación de significado (Estébanez Calderón, 1996).

A su vez, un motivo, personaje o argumento pueden convertirse en símbolos para la sociedad, al adquirir una dignidad emblemática cuando son usados recurrentemente por la tradición literaria o la oralidad para designar “*otra realidad sugerida o representada*”. Por ejemplo, el personaje de Don Juan Tenorio es símbolo de mujeriego.

Figuras

Personajes literarios o motivos tipo que, cristalizados en una cultura concreta, devienen representativos de un arquetipo colectivo. Por ejemplo, el personaje de don Juan, primero como motivo de seductor, ha sido durante mucho tiempo la figura arquetípica del hombre que antepone la sexualidad a la honradez, o el arquetipo del seductor innato.

Situación

Las situaciones se entienden como “constelaciones de concepciones, sentimientos y comportamientos humanos que ocasionan acciones en las que aparecen implicados varios individuos” (Weisstein, 1975, p.283). Las incluimos dentro de la forma, pues se vinculan a lo argumental por tener la necesidad de ciertas acciones previas que provoquen la “situación”.

Podríamos colocar la situación entre la acción del argumento y el motivo, pues las situaciones devienen significativas, independientes y, en muchas ocasiones, recurrentes.

Loci

Unidad de significado menor que la situación, esto es: lugar en que la acción tiene lugar.

Como la mayoría de los elementos que estamos viendo, los *loci* también pueden adquirir una significación de carácter conceptual. Como ejemplo de patrón literario, en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en los lugares exteriores se dan las conquistas a villanas, más pasionales; mientras que en el interior se dan los engaños a las damas de la realeza. De este modo, el lugar adquiere un significado en función de exterior-interior. Este esquema también se puede observar, entre otras obras, en *Castigo sin venganza*, de Lope de Vega o en *La vida es sueño*, de Calderón de la Vega; en que el exterior representa caos, deseo, o la etapa más natural y salvaje del ser humano, mientras que el interior del palacio representa la racionalidad.

Leitmotiv

El *leitmotiv* es la repetición -normalmente intencionada- de un motivo en la estructura y forma de una obra con la finalidad de hacerlo significativo. Corresponde a la forma más que a la materia, puesto que se ordena y estructura para configurar una obra.

Rasgo

El rasgo es el elemento o atributo ocasional que no posee significado (Gil-Albarellos, 2003).

Imagen

Para facilitar la definición, consideramos imágenes a aquellos conjuntos visuales que crean una unidad.

Mito

Cuando hablamos de mito, es común pensar en el término como “una creencia falsa”, una quimera o mentira. Sin embargo, la acepción con que trabaja la tematología es la de “una historia tradicional que es excepcional y muy ampliamente conocida en toda la cultura, que tiene la credibilidad de una creencia histórica o quasi-histórica y que incorpora o simboliza algunos de los valores más elementales de una sociedad” (Watt, 1999, p.11-12).

El mito se genera a partir de un tema que ha adquirido una relevancia mayor en el tiempo, a partir de la propuesta argumental particular del relato. Es decir, “solamente cuando se han eliminado las particularidades históricas y se han resaltado los rasgos meramente

humanos se amplía algo el campo de acción de tales temas” (Weisstein, 1975, p.285), pudiendo devenir mitos cristalizados en la sociedad.

Veamos, a continuación, algunas de las principales teorías sobre los mitos, su naturaleza y su existencia.

Teorías del mito

El mito es un concepto tan amplio como confuso. Todo el mundo tiene una idea de lo que es el mito, o conoce alguno; sin embargo, no resulta tan fácil explicar o definir la finalidad de estos en la sociedad. ¿Cómo se han generado? ¿Tienen alguna función o significación ocultas? ¿Se pueden reinterpretar o son simples fábulas de la oralidad? ¿Son portadores de valores sociales?

Existen muchas teorías y especulaciones acerca del papel que desempeñan en la humanidad. Vamos a fijar nuestra atención, sobre todo, en las siete que propone Ian Watt (1999), el cual las recoge de Percy S. Cohen (1969) y su conferencia “Teorías del mito” que rememoraba a Malinowski.

Según Cohen, el mito es:

Una narración de sucesos; la narración tiene una cualidad sacra; la comunicación sacra se realiza de forma simbólica; al menos algunos de los sucesos y objetos que concurren en el mito no se dan en el mundo si no es en el seno del propio mito; la narración remite en forma dramática a los orígenes o a las transformaciones (Watt, 1999, p.245).

Y como “toda narración ha de tener un principio en el tiempo” considera que “una de las funciones más importantes del mito es que ancla el presente en el pasado” (Cohen, 1969; citado por Watt, 1999, p.246).

A esto último cabe añadir que no solamente el mito, contado desde el presente, nos lleva al pasado, sino que también “ancla el pasado en el presente” por la capacidad que tiene de ejemplificarnos situaciones histórico-culturales (Watt, 1999).

De este modo, Ian Watt, antes de presentarnos los siete tipos de concepciones sobre los mitos, nos introduce a Giambattista Vico (1668-1744) y a Johann Gottfried Herder (1744-

1803), como otras dos respuestas posibles al respecto y para ser conscientes de la trayectoria de las teorías.

El primero asume que la mitología y sus narraciones ayudan al hombre a entender las verdades más primarias de las culturas y civilizaciones, es decir, nos permiten “extraer los *principios universales* comunes en todas las naciones”. Cuando una sociedad evoluciona es capaz de entender su origen más sincero a través de los mitos (Watt, 1999, p.194).

Herder, con una aportación similar pero más extensa, cree que los mitos nacen de las esencias de los pueblos, de las atenciones y necesidades a las que se enfrentan. Es decir, cada pueblo (*Volk*) tiene una esencia y un sentimiento de pertinencia que los une (*Einführung*). Por consiguiente, los mitos son el *Denkart* del pueblo: “expresión simbólica del modo de pensar del *Volk*” (Watt, 1999, p.200). Como también observaba Vico, los mitos, la lírica popular y las canciones nos ayudan a comprender las verdades primarias del *Volk*, el carácter nacional o lo que él denomina “la voz natural del pueblo”.

Herder, como portador del espíritu romántico, considera que lo individual está relacionado de manera orgánica con la suma, la cual adquiere una importancia mayor. Asume las diferencias individuales de cada uno como únicas e irrepetibles, mientras que el todo perdura en equilibrio: “existe un simbolismo común a todos los pueblos, un gran depósito de tesoros en el que se conserva el conocimiento que pertenece a la totalidad del género humano” (Michael Morton en *Herder and the Poetics of Thought*, 1989, p.133; citado por Watt, 1999, p. 203).

La poesía, anterior a la prosa, es el diccionario del alma, y es la “dependencia de la literatura con el periodo particular de su creación” lo que proporciona una base doctrinal y psicológica del mito. Para Herder “el sentido de los símbolos poéticamente compuestos es la verdad” (Clarke citado por Ian Watt, 1999, p.203). Por lo tanto, por cuanto “expresan las creencias esenciales de las religiones, la historia y el *Volk* de cuyo seno habían surgido” (Watt, 1999, p.203), podemos extraer una verdad más amplia del *Volk* a través de estos.

En resumen, la verdad se expresa mediante el simbolismo popular, el cual nos revela las claves para comprender al *Volk*. La verdad no es explícita o literal, son la poesía y los

símbolos los que la contienen. Así, podemos relacionar, aunque sea superficialmente, esta teoría con el psicoanálisis de Freud.

Pese a que Herder exalta las diferencias del *Volk*, de esta diversidad proceden los mitos sagrados que, con sus diferencias y según Schorer, nos permiten advertir los conflictos de la sociedad moderna. Como algunas mitologías son rivales, no logran la estabilidad en una sociedad globalizada (Watt, 1999).

Después de Herder, nos encontramos con la escuela alemana de estudios míticos. Entre los mayores representantes podemos destacar a Goethe, Novalis, Hölderlin, August Schlegel, Friederich Schlegel o Friederich Schelling.

La atención de esta escuela se centraba, sobre todo, en el folklore para comprender la poesía moderna, dotando al mito “de mayor sabiduría que la historia” (Watt, 1999, p.204). August Schlegel aporta una clave significativa para comprender cómo un mito, incluyendo el nuestro, se crea en unas circunstancias muy determinadas: al igual que se había construido un acervo mitológico durante la época clásica, el cristianismo reúne las condiciones ideales para la construcción de otros simbolismos mitopoéticos. Esto significa que, en sintonía con Herder, los mitos nacen del sentimiento del *Volk* pero, si este evoluciona o cambia, se pueden incluir nuevos significados al “diccionario del alma” a lo largo del tiempo. Es decir, no existe un único punto de partida para generar nuevos simbolismos. Es por ello por lo que Schlegel “considera el cristianismo y la Reforma como los medios conducentes a una renovación del profundo sentido mágico de la naturaleza del hombre” (Watt, 1999, p.204). Podríamos comparar estas dos etapas de nacimiento mitológico (etapa clásica y cristiana) con las últimas dos etapas de las tres que propone Hegel cuando habla de la estética: simbólica, clásica y cristiano-romántica. Se refiere a estas etapas como el camino en que el hombre, mediante el arte, adquiere autoconocimiento de sí mismo.²

A su vez, cabe subrayar que, tal y como dice Watt (1999), si las situaciones socioculturales tienen la fuerza y capacidad de crear nuevos sentidos, también tienen el

² Extraído de la lección del 12 de octubre de 2017 titulada “Bello e Arte in Hegel” perteneciente a la asignatura de estética, dada por la profesora Chiara Cantelli y cursada en la Università degli Studi di Firenze.

poder de reinterpretar los existentes, como se da en el caso del *donjuanismo* que nos ocupa.

Sobre todo a partir del estudio formal de los mitos de la antigüedad, en el periodo del romanticismo se produjo una apoteosis de la idea de que existe una validez ilimitada en algunas ficciones narrativas. Tales ficciones no son verdades literales, pero en cierto sentido se consideran como si lo fueren, y son tan importantes para la sociedad como lo fue Homero para los griegos (p.205).

Así, la intención de aportar nuevas reinterpretaciones una historia se crea en el romanticismo.

7 teorías sobre los mitos

Como se expresaba al principio, la pluralidad de las teorías nos aportará un enfoque holístico sobre los múltiples modos de concebir un mito en la actualidad; lo cual deriva en distintas interpretaciones según la época y el corriente de pensamiento.

- 1) Mito como búsqueda de respuestas: la mitología se crea para dar explicación a aquellos fenómenos naturales que el hombre no alcanza a comprender. Se da de la inquietud intelectual por explicar y entender el mundo que nos rodea. Por lo tanto, la función del mito es dar una explicación ontológica a la realidad. Esta visión es apoyada por Sir James Frazer y Edward Burnett-Taylor en el 1890; sin embargo, cabe subrayar una gran objeción: con el nacimiento de las ciencias y el paso del mito al logos, el mito habría muerto.
- 2) Mito como portador de símbolos: “El pensamiento mítico como modo de estructurar simbólicamente el mundo”, es decir, los mitos son “proyecciones simbólicas de la realidad humana”. Son una herramienta más con la que relacionarnos con nuestro entorno, una dicción o especie de lenguaje que constituye la cultura humana. Los mitos transmiten símbolos con significados socialmente contruidos y entendibles, por lo tanto, según Ernst Cassirer “no deberían ser interpretados literalmente”(Watt, 1999, p.242).
- 3) Mito como forma de expresar procesos del inconsciente colectivo: Existe una base mental común a toda la humanidad que se expresa implícitamente en los mitos,

mediante símbolos: el inconsciente colectivo. Es decir, hay una base más social que individual, que es lo que, por el contrario, establecería la teoría del inconsciente personal. Esta presencia compartida se nombra arquetipos y podrían entenderse como “la existencia de un cierto tipo de herencia colectiva y ancestral en la mente inconsciente”(Watt, 1999, 242).

Si vamos más allá, podemos mezclar la teoría del inconsciente colectivo con el psicoanálisis, disciplina que “detecta los significados simbólicos de los mitos traduciéndolos al proceso análogo que se da en la vida inconsciente de hombre” (Watt, 1999, p.242).

Por lo tanto, los mitos se presentan como portadores de arquetipos colectivos que representan procesos psicológicos en la vida del hombre. Resulta muy inspirador, en este ámbito, el libro de Rollo May titulado *La necesidad del mito* (1992), pues introduce al lector el vínculo entre psicoanálisis y relato mitológico.

Por lo tanto, un mito no solo transmite simbología básica/primitiva propia del inconsciente colectivo, sino que la construcción de la fábula reproduce patrones de procesos por los que pasa la psique humana.

Como principales representantes de este grupo están Carl Jung o Joseph Campbell con su libro *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito o Imagen del mito*, entre otros. Para Jung los mitos son la transmisión indirecta de arquetipos colectivos, los símbolos básicos, los cuales son representaciones primarias de la realidad.

Como podría pensarse, esta teoría recibe algunas críticas. Hay quien lo ve como un esfuerzo cuestionable por poder establecer una analogía con los procesos psicológicos predeterminados que apunta el psicoanálisis.

- 4) Mito como mecanismo de cohesión social: El mito es una herramienta más para fortalecer el vínculo entre los individuos de la sociedad, es decir, para que se sientan parte de un grupo o colectivo (Malinowski, 1986). Se trata de una clase de “educación sobre la estructura social”, un planteamiento sociológico apoyado por Émilie Durkheim y Bronislaw Malinowski, por ejemplo.
- 5) Mito como proceso ritual: Se trata de conceder al mito también una función social, esta vez como parte vinculante a un ritual. Lord Raglan piensa que el mito y el ritual están unidos, y en cierta manera puede estarlo, pero no son *conditio sine*

qua non. Raglan, bajo una concepción estructuralista de la antropología -igual que Malinowski- entiende el ritual como toda aquella acción que sirve para generar significado social.

- 6) Mito como participante activo del ritual: Mito y ritual están ligados. Edmund Leach propone un análisis de la globalidad y el conjunto del ritual y mito, puesto que el lenguaje de ambos “ transmite concepciones implícitas del orden social” (Lisón Tolosana, 2007, p.400); por lo tanto, “ambos contienen afirmaciones crípticas a propósito de las estructuras sociales”(Watt, 1999, p. 244).

- 7) Mito como duelo de opuestos o contrarios: En los relatos mitológicos se puede observar un equilibrio entre términos antónimos, una forma de ejemplificar la dicotomía de la realidad, la lógica de las leyes que rigen el pensamiento humano. Por ejemplo, podemos ver el duelo entre el bien y el mal, la noche y el día o entre lo individual y lo social. Claude Lévi-Strauss (1987) también es estructuralista, pues propone la teoría estructuralista del mito: desglosarlo por partes para poder analizarlo. M. Eliade (1963) aporta que “los mitos cuentan no solo el origen del mundo (...) sino también de todos aquellos sucesos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es hoy(...)” (citado en Gnisci et al., 2002, p.145). El problema es que “la desacralización del mito en el paso de los mitos etno-religiosos (anónimos y colectivos) a los literarios produce una importante degradación y degeneración del relato mítico y de su rigurosa organización estructural” (Gnisci et al., 2002, p.145).
Por lo tanto, el relato original conserva los términos de oposición, mientras que las nuevas formas lo van perdiendo. Y puede que, con la mezcla de nuevos argumentos, adaptaciones o modificaciones sí que pierdan ese equilibrio natural, sin embargo, resulta obvia la necesidad de una evolución para que los mitos se mantengan vivos.

Lo que importaría, según Jean Rousset, es:

“La identificación de unidades invariantes que definen, en sus relaciones estructurales, el escenario, o sea el modelo mítico permanente, que es lo que asegura la transmisión de la identidad del mito y su resistencia a través de la sucesión histórica de sus diferentes versiones”(Gnisci et al., 2002, p. 154).

Mezclado con el arte y la literatura, que tienen la misión de conservar los mitos (P. Brunel, 1986; citado en Gnisci et al., 2002, p.145).

Es interesante añadir la visión de Guillén (1985): el mito actúa sobre la realidad, modificándola, en lugar de reproduciéndola. Esta es una manera de entender el mito como un agente activo o, como mínimo, con doble rol. No solo la realidad construye el mito, sino que el mito también la modifica:

“La literatura y el mito no describen ni miden el entorno en que residimos sino lo absorben y modelan, convirtiéndolo en un espacio nuestro, más humano, más íntimo; y también más tolerable, a través de la distancia anímica que mantenemos ante las invenciones poéticas” (p.301).

Con todo, deberíamos diferenciar dos cosas básicas: en primer lugar, los mitos etno-religiosos de los literarios. El mito de Don Juan corresponde a la última definición de la segunda categoría: “un mito preexistente recuperado por la literatura [...], nacido directamente de la literatura, o inaugurado por una obra literaria determinada”. La segunda diferenciación se da de Sellier (1984), el cual diferencia entre “mitos literarios que surgieron de la reelaboración narrativa de relatos de origen mítico constitutivos de la tradición cultural occidental” consolidados a través de la literatura griega o de las sagradas Escrituras o “los mitos literarios de nacimiento reciente”, en que se situaría nuestro Don Juan (Gnisci et al., 2002, p.148-149).

Generación espontánea o transmisión

Existen dos grandes maneras de justificar las creaciones artísticas: bien por generación espontánea, bien por transmisión.

Como apoyan algunos ensayos y estudios, en cuanto a temas ya está todo inventado. Es por ello por lo que muchos consideran que las nuevas propuestas argumentales solo son reconstrucciones y modificaciones de otras existentes. Recortes de aquí y de allá para dar con algo aparentemente nuevo. Lo hemos podido comprobar en las aportaciones de Roman Gubern (1993), pues muchas películas actuales se nutren de temas de la literatura universal, no en un sentido literal: hacer la película del libro, sino en cuanto al recogimiento de sedimentos que esta ha dejado en el imaginario colectivo

contemporáneo. Esta concepción estaría a favor de la transmisión de los temas, de los motivos o arquetipos, a partir de los cuales se podría generar nuevo contenido. La primera opción, la generación espontánea, situaría cada obra en un contexto exclusivo, sería, según Jung, como volver a nacer cada vez sin tener en cuenta la tradición, la herencia cultural y los productos que ya se han creado.

Resulta bastante difícil concebir cada creación como única e independiente; aislada en cuestiones temáticas de las obras coexistentes. Por lo tanto, todo es continuo y “no hay continuidad sin pasado sedimentado en la memoria”(Chillón, 2000, p.134).

Dentro de la transmisión, haría falta discernir entre la directa y la indirecta:

Aún distinguiremos entre la transmisión directa, cuando un autor, según sus necesidades, toma deliberadamente de ese vasto y cómodo almacén de accesorios, tras haber leído todo o parte de lo de sus predecesores (...), y el paralelo indirecto: entonces tenemos el esquema simbólico de un problema intelectual o de una situación sentimental (Pichois & Rousseau, 1969, p.170-171).

Sin embargo, bajo mi punto de vista, existen argumentos que mezclan ambos sistemas (transmisión y generación espontánea). Los nuevos argumentos se forman de lo que reciben y recogen de la tradición más la agregación de nuevas formas y motivos generadas del contexto particular, el cual no será nunca el mismo.

No hay que confundir la influencia con la imitación (Weisstein, 1975), aunque las versiones tengan un gran interés para los creadores y los consumidores.

La finalidad del trabajo es observar la evolución del personaje y el mito de Don Juan, a través de la (re)interpretación que se da desde diferentes etapas históricas y/o concepciones, así como ejemplificarlo con series y películas contemporáneas para subrayar la vigencia del mito en la construcción argumental de obras audiovisuales. Por ello, se da por sentado que partimos de la siguiente premisa: “la *inventio*, el imaginario de la cultura mediática, se alimenta de repertorios temáticos en buena medida cuajados, sedimentados por la tradición” (Chillón, 2000, p.123). Es decir, existen notorios elementos a destacar (tanto en similitud como en diferencias) que nos permiten extraer paralelismos y similitudes de los materiales a comparar.

ANÁLISIS TEMATOLÓGICO

El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina

Los motivos que crearon a Don Juan

Hablábamos con anterioridad que los motivos forman el tema y que la exposición detallada de este tema es el argumento. Si analizamos los motivos literarios que enumera E. Frenzel en su diccionario, podemos asumir que más de una quincena de ellos aparecen en la obra original de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Sin embargo, ¿cuántos de ellos tenemos en nuestra mente cuando nos referimos al mito? ¿O cuáles fueron los motivos principales que motivaron al autor a desarrollar su obra?

La evolución que adquieren las nuevas obras y las reinterpretaciones que otros autores han dado, juntamente con los gustos y requisitos del público de la época, han permitido la reelaboración de motivos del mito. Por lo tanto, muchos de ellos se han reducido o hasta suprimido, mientras que otros han adquirido un refuerzo.

Son muchos los que apuntan que hay tres elementos básicos configuradores del mito (García Gual, 2003), los cuales, en parte, también coinciden con motivos del diccionario de E. Frenzel.

En primer lugar, tenemos a un seductor, Don Juan Tenorio; un insaciable burlador de mujeres que trasgrede de las normas sociales de la época y la religión. El seductor es ineludiblemente ligado a la figura de la seducida que, con los reiterados engaños, suman cuatro mujeres explícitas en la obra: dos campesinas y dos damas. Ambos motivos son, sin duda, de los que más han trascendido con relación al mito.

En segundo lugar, y con esto tendríamos el cóctel básico de Tirso, tenemos el motivo de la justicia divina. Lo que sucede con ella es que aparece representada con el motivo de la animación de la estatua de piedra del Comendador, a su vez que se relaciona con la comunión del mundo de ultratumba.

Don Gonzalo, además de buscar el honor de su hija, ejerce de justicia divina:

DON JUAN: ¿Eso dices? ¿Yo, temor?
 ¡Que me abraso! ¡No me abrases
 con tu fuego!

DON GONZALO: Aquéste es poco
para el fuego que buscaste.
Las maravillas de Dios
son, don Juan, investigables,
y así, quiere que tus culpas
a manos de muerto pagues;
y has de pagar desta suerte
las doncellas que burlaste.
Ésta es justicia de Dios:
quien tal hace, que tal pague.

Tal y como concreta Bravo de la Varga (2006) en su edición de *El burlador de Sevilla*, estos motivos estaban muy arraigados en la cultura popular del medioevo español. Tanto es así que encontramos diversos relatos orales que hacen referencia a ambos motivos, ya sea por separado o en comunión.

Durante la Edad Media los festejos clásicos y religiosos hacia los difuntos se convierten en rituales profanos. Si antes se celebraban generosos banquetes y se les daban ofrendas para que se llevaran a su otra vida, ahora la celebración de los banquetes consiste solo en el ágape y adquiere un tono mágico y de ultratumba. Las honras u ofrendas se usan para el culto religioso. Era costumbre poner un cubierto al difunto, para que, por una noche, pudiera estar con los comensales, así como dejarse llevar por la imaginación y las historias de carácter oral.

Una de las historias o leyendas más populares unía al joven rebelde y loco, que se dedicaba a burlarse de las normas sociales, mujeres y muertos; con el juicio divino, representado con la figura viva de un sepulcro. Este, después de aceptar la invitación del rebelde a una cena, le ofrecía una enseñanza y le daba un voto de confianza para que cambiase su comportamiento y se salvase de la condena al infierno.

Hasta aquí hemos visto los motivos más sustanciales. A continuación, tratamos de exponer los demás para comprender el argumento con mayor facilidad, pues la obra tiene una compleja trama argumental constituida por los motivos.

- 1) **Adulterio:** Don Juan Tenorio tiene relaciones sexuales con tres mujeres que están comprometidas e, incluso una, ya se ha casado: Isabela, Ana de Ulloa y Amintia. La cuarta, Tisbea, es una mujer libre que no cree en el amor hasta que cae en las redes de Don Juan.
- 2) **Duelo:** Nuestro protagonista es un constante desafiador de las normas sociales. El duelo más significativo se da en el primer cuadro de la segunda jornada; en el momento en que el Comendador irrumpe en la escena en que Don Juan está a punto de burlar a Doña Ana de Ulloa. El Comendador, padre de esta, y Don Juan se enfrentan. Dicho duelo acaba con la muerte de don Gonzalo por parte del joven, el cual culpa al Marqués de la Mota del acto:

DON JUAN: Déjame pasar.

DON GONZALO: ¿Pasar?

 ¡Por la punta desta espada!

DON JUAN: Morirás.

DON GONZALO: No importa nada.

DON JUAN: Mira que te he de matar.

- 3) **Traidor:** En este caso, el personaje que mejor representa la traición es Don Juan, sobre todo cuando se trata de burlar a las villanas. A estas les promete amor eterno y, sin embargo, las abandona en el acto. También Don Pedro, el tío, traiciona al Rey de Nápoles salvando a don Juan de la primera burla de la que somos partícipes. Don Pedro se compromete cazar al asaltador, mientras que, realmente, deja huir a su sobrino.

DON PEDRO: Pues yo te quiero ayudar.

 Vete a Sicilia o a Milán,
 donde vivas encubierto.

DON JUAN Luego me iré.

DON PEDRO: ¿Cierto?

DON JUAN: Cierto.

Es bien cierto que esto solo son un par de ejemplos de traición, pues la obra está llena de ellas: Amintia traiciona a su marido al irse con Don Juan, Don Juan traiciona a su padre Don Diego, a su tío y a su amigo el Marqués de la Mota, etc. Es la historia de las traiciones que se dan bajo el efecto de la seducción y el afán de seducción y poder.

- 4) **Rebelde:** Como motivo nacido de la tradición oral, Don Juan es un joven rebelde que solo se dedica a burlar a toda mujer que se propone. Se rebela contra las normas sociales, contra la religión, contra sus familiares, ... todo lo que se le oponga en su meta.

DON DIEGO: Pues no te venzo y castigo
 con cuanto hago y cuanto digo,
 a Dios tu castigo dejo.

Vase DON DIEGO

CATALINÓN: Fuese el viejo enternecido.
DON JUAN: Luego las lágrimas copia,
 Condición de viejos propia.

El juego del rebelde consiste en reírse constantemente de las mujeres:

CATALINÓN: ¿Con cuál de tantas mujeres
 como has burlado, señor,
 hablan?
DON JUAN: De todas me río,
 amigo, en esta ocasión.
 En Nápoles a Isabela...

- 5) **Presagio:** La advertencia, en forma de aviso constante es un elemento clave para el trascurso y el desenlace de la obra. Tanto es así que el motivo del presagio toma forma de personaje en el alter ego de Don Juan, en su criado Catalinón. Lejos de

ser el típico bufón, asume el papel de advertir constantemente a su dueño y, al espectador (en forma de aparte) de las malas acciones que está llevando a cabo.

CATALINÓN: Los que fingís y engañáis
Las mujeres de esa suerte,
lo pagaréis con la muerte.

DON JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis!
Catalinón con razón
te llaman.

Catalinón es un agente clave para la construcción de la tragedia y su desenlace, pues, aunque haya ayudado a su amo en las burlas, se salva de la condena al infierno por haber ejercido de contrapunto moral. De lo que se pretende avisar constantemente, también desde la voz de otros personajes, es de las trágicas consecuencias que tiene el disfrute terrenal, sin reparar en el momento en que llegue el juicio final. Sin embargo, Don Juan ve dicho momento como algo lejano, algo por lo que aún no debe preocuparse.

DON DIEGO: [...]
Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda,
tu castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, y que es jüez fuerte
Dios en la muerte.

DON JUAN: ¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis?
De aquí allá hay larga jornada.

- 6) **Rivalidad:** El marqués de la Mota y nuestro protagonista son amigos, pero, a la vez, son rivales: mantienen el juego de seducir y burlar al máximo de mujeres posibles.

MOTA: Todo hoy os ando buscando,
 y no os he podido hallar.
 ¿Vos, don Juan, en el lugar,
 y vuestro amigo penando
 en vuestra ausencia?

DON JUAN: ¡Por Dios,
 amigo, que me debéis
 esa merced que me hacéis!

CATALINÓN: (Como no le entreguéis vos
 moza o cosa que lo valga,
 bien podéis fiaros de él;
 que, en cuanto a esto es crüel,
 tiene condición hidalga).

- 7) **Repatriado:** Don Juan, originario de Sevilla, debe marchar a Nápoles para modificar su mal comportamiento con las damas. Más adelante, su padre Don Diego, después de mandarlo a Lebrija, lo cita a su casamiento en Sevilla.

- 8) **Relación amorosa secreta/ noche de amor secreta:** Se dan dos grandes relaciones amorosas secretas: la que mantienen Isabela y Octavio, y la que mantienen Ana de Ulloa y el Marqués de la Mota. Ambas relaciones pertenecen a personajes de la corte, los cuales tienen que aguardar hasta oficializar el matrimonio. Don Juan se aprovecha de estas relaciones secretas para, disfrazado u oculto en la noche, gozar de ellas en una “noche de amor secreta”.

MOTA: Un imposible quiero.

DON JUAN: Pues, ¿no os corresponde?

MOTA: Sí,
 me favorece y me estima.

DON JUAN: ¿Quién es?

MOTA: Doña Ana, mi prima
que es recién llegada aquí.

9) Reconocimiento: La anagnórisis de doña Ana frente al engaño de Don Juan desencadena la segunda parte del título del libro: "...y *el convidado de piedra*". Son los gritos de alarma de la dama los que hacen irrumpir en escena al Comendador Ulloa que, después del enfrentamiento, fallece.

DOÑA ANA: ¡Falso! ¡No eres el marqués!
¡Que me has engañado!

DON JUAN: Digo
que lo soy.

DOÑA ANA: ¡Fiero enemigo,
mientes, mientes!

Sale el comendador DON GONZALO con la espada desnuda

10) Rapto de la novia: Aunque no se trate de un rapto físico *sensu stricto*, la promesa de matrimonio de Don Juan a Amintia en su propio banquete de bodas supone, en un principio, la ruptura del matrimonio entre Batricio y Amintia.

AMINTIA: Vete, que vendrá mi esposo.

DON JUAN: Yo lo soy. ¿De qué te admiras?

AMINTIA: ¿Desde cuándo?

DON JUAN: Desde ahora.

11) Mujer abandonada: Las falsas promesas que hace a ambas villanas provoca que después de la huida, tanto Tisbea como Amintia, se sientan abandonadas y usadas por Don Juan.

TISBEA: [...]
¡Ay choza, vil instrumento
de mi deshonor y mi infamia!
¡Cueva de ladrones fiera,

que mis agravios ampara!
Rayos de ardientes estrellas
en tus cabelleras caigan,
porque abrasadas estén,
si del viento mal peinadas.
¡Ah falso huésped, que dejas
una mujer deshonrada!
[...]

12) Honor conyugal herido: En el pueblo de Dos Hermanas, Don Juan convence a Batricio para que deje que su esposa Amintia se vaya con él. Pues, según la mentira, Don Juan había sido amante de Amintia. Batricio renuncia a su esposa para salvar su honor.

DON JUAN: ... que ha muchos días, Batricio,
que a Amintia el alma le dí,
y he gozado...

BATRICIO: ¿Su honor?

DON JUAN: Sí.

13) Deshonra: La deshonra u honor agraviado constituye un tema básico de la Edad Media y el Siglo de Oro español. En *El burlador de Sevilla* existe el miedo a la pérdida de honor por motivos familiares (relación, por ejemplo, entre Don Juan y Don Diego) o por motivos conyugales (como el que se ha comentado en el punto anterior). También sienten que han perdido la honra las mujeres burladas y los hombres que correspondían a dichas mujeres, incluso Don Gonzalo (padre de doña Ana). Tanto es así que la obra, que corre rápidamente hacia el desenlace, culmina con todos los personajes llegados a la corte de Sevilla con la intención de restituir su honor. A parte del desenlace de la última jornada, a lo largo de la obra se establecen diversos pactos que sirven para restituir el honor de los personajes. Por ejemplo, cuando el Rey de Sevilla promete al Duque Octavio otra mujer: Ana Ulloa.

Octavio se refiere al término como <<*el castillo del honor*>>, en el verso 208; o, por ejemplo, Tisbea en los versos 423 a 426 nos cuenta la manera en que cuida de él: <<*Mi honor conservo en pajas como fruta sabrosa, vidrio guardado en ellas para que no se rompa*>>.

En definitiva, don Juan “manipula el código del honor en provecho propio con la misma destreza con que manipula códigos de la lealtad familiar o del amor cortés”. (Watt, 1999, p. 118)

- 14) El doble:** o Doppelgänger, término de Jean-Paul Richter en 1776 (Herrero Cecilia, 2011). Debe verse claramente en la relación de Don Juan y Catalinón. Según Freud, estaríamos ante un ejemplo de doble creado a partir de deseos y pulsiones sexuales no satisfechas, ya que la sociedad cristiana impone unas normas morales contrarias a ellas. Don Juan simboliza aquellos deseos que muchos se niegan a admitir y a realizar, Catalinón es la voz de la ética cristiana. Estos personajes se mantienen unidos durante toda la obra, ejerciendo de contrarios, y solamente se separan al final, con la muerte de don Juan.

Cae muerto DON JUAN

CATALINÓN: No hay quien se escape;
que aquí tengo de morir
también por acompañarte.

DON GONZALO: Ésta es la justicia de Dios:
quien tal hace, que tal pague.

Húndese el sepulcro, con DON JUAN y DON GONZALO, con mucho ruido.

- 15) Cortesana desinteresada:** Aunque sea un motivo mínimo para el desarrollo argumental; se menciona que es una práctica común de don Juan y del marqués de la Mota.

DON JUAN: Buen albañir quiere ser.
Marqués, ¿qué hay de perros muertos?

MOTA: Yo y don Pedro de Esquivel
dimos anoche uno crüel,
y esta noche tengo ciertos
otros dos.

16) Conflicto entre padre e hijo: El burlador se ríe constantemente de los mayores, esto significa que también lo hace con su padre. Don Diego, a parte de lidiar con esas burlas, tiene que salvar su imagen y la de su hijo ante la corte. Sin embargo, las soluciones que utiliza (enviarlo a Nápoles, luego a Lebrija y, más tarde, intentar la boda entre él e Isabel) no son suficientes.

Composición

La comedia, entendida como obra teatral, está compuesta por tres jornadas o actos que transcurren velozmente hacia un final catártico. La acción se centra en diversos escenarios y tiempos; hecho característico del teatro español del Siglo de Oro, tal y como explica Lope de Vega en su tan conocido *El arte nuevo de hacer comedias*. Así pues, no se siguen las unidades clásicas aristotélicas.

Con todo, la obra se considera una comedia trágica por los siguientes elementos:

- Presencia de premoniciones constantes: Por parte del criado Catalinón, por ejemplo, o en el elemento del fuego y el calor a que se alude durante gran parte del texto (y relacionados con el momento de la muerte final en que Don Juan muere con fuego).
- Importancia de la acción más que de la psicología de los personajes
- Importancia de la moralidad sobre la acción: se pretende generar un canon moral y ejemplar.
- Destino ineludible por parte del seductor.

Los personajes de Tirso

Tirso de Molina coloca en su obra a unos personajes que se describen a sí mismos por sus hechos. En ningún momento se ofrece al espectador de la obra una definición psicológica de ninguno de ellos, sin embargo, bastan las acciones para comprender los intereses de cada uno.

Justamente, al proponer unos personajes vistos desde la distancia, a veces incluso de manera fría, se incita al espectador o lector hacia el trabajo de la imaginación, la empatía y la búsqueda subjetiva de justificaciones para cada uno de ellos. Tanto es así, que la psicología de don Juan ha suscitado un gran interés en épocas posteriores e incluso en la actualidad.

Los personajes de los que más hablaremos son los siguientes:

- **Don Juan:** Burlador.
- **Don Diego:** Padre de Don Juan, vive en la corte de Sevilla.
- **Don Pedro:** Tío de Don Juan, vive en la corte de Nápoles.
- **Tisbea:** Villana que habita en las costas de Tarragona, seducida y burlada por Don Juan, que trasgrede la hospitalidad que ella le ofrece.
- **Amintia:** Villana, hija de Batricio, a la que irrumpe Don Juan en su boda con Batricio, que tiene lugar en el pueblo de Dos Hermanas.
- **Isabela:** Dama prometida de Octavio, a la que burla Don Juan camuflado en la oscuridad.
- **Ana Ulloa:** Dama hija del Comendador, Don Juan intenta burlarla disfrazado con la capa de su amado, el Marqués de la Mota.
- **Don Gonzalo o el Comendador:** Padre de Ana Ulloa que irrumpe en el momento de la burla a su hija. El duelo que entablan Don Gonzalo y Don Juan acaba en con la muerte del comendador, el futuro convidado de piedra.

Resumen del argumento y su estructura

Un insaciable seductor, don Juan, se condena tentando a la muerte. Después de burlar a cuatro mujeres en distintas tentativas amorosas, cae en el peor error: la trasgresión cristiana y cósmica, el desafío del más allá.

Como ya hemos visto, este argumento bebe de dos leyendas:

- 1) La cena maldita entre un muerto y un vivo, los banquetes entre muertos y vivos.
- 2) La profanación de un lugar sagrado.

De hecho, en el teatro barroco ya se habían constituido argumentos similares. La diferencia sustancial en *El burlador de Sevilla* es que don Juan no se arrepiente de sus acciones, se condena él mismo con su actitud rebelde y sin respeto por la muerte y por el mundo del más allá.

La simbología dualista

Cuando tratábamos las teorías de los mitos, me llamó la atención la propuesta estructuralista de concebir un mito como el duelo de términos opuestos que reflejan el dualismo y las dicotomías sociales. Si el mito se tratase de una estructura opuesta constante, la obra de Tirso habría aportado mucho a la construcción de tal fenómeno.

A lo largo del texto se ve un juego de términos contrarios que no cesa. Muchos de esos contrarios podrían ser objeto de tema principal del texto o motivo de comentario:

- 1) **Intereses individuales vs. intereses sociales:** Ya sea los expresados en la figura principal de don Juan, como en otras figuras: damas que tienen relaciones sexuales antes del matrimonio, un tío que miente al Rey en beneficio del sobrino (Don Pedro y Don Juan), etc.
- 2) **Noche vs. día:** En la noche se dan todas las seducciones que necesitan de disfraz y cambio de vestimenta, es decir, la de las dos damas. Durante el día los engaños de palabra.
- 3) **Exterior vs. interior:** Los personajes más sinceros y humildes se encuentra en el medio rural, por eso, para engañarles, solo hace falta la palabra. Sin embargo, la falsedad y la corrupción se encuentra en el interior de la corte, a la cual hay que acudir a escondidas y de noche. Es decir, los espacios y la hora del día son una combinación para generar expectativa de ciertas acciones.
- 4) **Honor vs. deshonor:** En todo momento se lucha por el honor perdido, un valor que es tan fácil de perder como difícil de recuperar.
- 5) **Dama vs. villana:** Dos clases de figuras que representan mundos distintos.
- 6) **Justicia humana vs. justicia divina:** Los personajes dependen de la justicia social y moral, sin embargo, esta no actúa correctamente ni a tiempo. En la justicia humana se da la corrupción. La única justicia capaz de equilibrar los actos es la de Dios, solo el poder divino es capaz de hacer frente a Don Juan.
- 7) **Engaño físico vs. engaño verbal:** Como hemos mencionado, está sujeto a lugar, tiempo e individuos.
- 8) **Amor por interés vs. amor real:** Don Juan rompe amores reales, como se da en el caso de Amintia y Batricio. Pero también genera amores reales que luego destruye, como en el caso de la enamorada Tisbea.

Lo más destacable de la dualidad es la significación extraída al espacio físico, el cual se convierte en un elemento más de simbolismo para el fondo de la obra. Si nos fijamos, todos los términos que aparecen primero se agrupan entre sí, y viceversa.

El tema y su problemática

Las condiciones en que ha nacido y se ha desarrollado el personaje de Don Juan son muy particulares. Un mito occidental de creación nueva (García Gual, 2003), que, por su gran aceptación en la época, ha recibido no pocas modificaciones a lo largo del tiempo. Sin duda, el hecho de que el primer texto que da valor a Don Juan sea teatral, influye en las varias y múltiples versiones que se han creado y en cómo, aún hoy, no tenemos un concepto claro y unívoco de lo que éste representa.

Cada obra que nace alrededor de Don Juan tiene una finalidad e intención, un momento histórico diferente y los temas que se extraen de ellas varían considerablemente. Parece que cada autor quiere construir a su Don Juan perfecto y aportarle diferentes valores, motivos y finales. Sin embargo, lo que más nos interesa no son las nuevas obras que se hacen, sino las nuevas vías de interpretación que se abren con estas de cara a la primera: las modificaciones del tema y motivos originales en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Parece mucho más normal la incursión social de un relato mitológico que sobrevive estable en la sociedad, sin singulares cambios en la estructura argumental. Me viene en mente el famoso mito de Edipo Rey; el cual, por muchas interpretaciones y estudios que las quieran justificar, mantiene una estructura y desenlace similar en sus versiones.

Por ello, lo que propongo a continuación son modestos ensayos de reflexión en torno a cuatro posibles maneras de abordar el tema del donjuanismo y su presencia en la actualidad audiovisual. Las diversas formas influyen, claro está, en la concepción actual del mito, así como en las construcciones argumentativas modernas que recogen el ideal colectivo del don Juan y que se sirven de los rasgos compartidos por el imaginario colectivo moderno.

Parece que cada uno se perfile a su propio Don Juan, asumiendo rasgos del mito de aquí y de allá en su propio imaginario; y que, por otra parte, estén los motivos compartidos en que todos estamos de acuerdo.

El donjuán de *El burlador de Sevilla*

El mito de Don Juan, tal y como vive en la sociedad actual, puede tener connotaciones negativas y positivas. Quién no ha oído alguna vez, ¡Este es un Don Juan, anda que no sabe! O, por el contrario, ¡Menudo Don Juan, no te conviene! ¿Por qué se le puede dar la vuelta a la manera de entender el donjuanismo? ¿Por qué, incluso sin haber leído ninguna de las obras literarias que tratan el personaje, la sociedad tienen una idea de este?

Una cosa está clara: el mito de Don Juan tiene punto de partida en el tiempo. Así que podemos contrastar las diferentes afirmaciones que se dan en torno a este personaje mítico.

Después de cursar 6 créditos universitarios sobre Teatro del Siglo de Oro Español, con la profesora Salomé Vuelta García, he podido estudiar a fondo el *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuido a Tirso de Molina. De modo que, mucha de la información y aportaciones que ofrezco nacen de las reflexiones dadas en clase.

Don Juan y su origen literario

El *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* está atribuido a Tirso de Molina, un mercedario barroco que se llamaba Gabriel Téllez (24 de marzo 1579- 1651) y que usaba el nombre de Tirso de Molina como pseudónimo.

Tirso tuvo una gran trayectoria eclesiástica como clérigo de la orden de la Merced. En 1601 entra como novicio en el convento de la Merced de Guadalajara. Y en 1606 empieza a escribir para el teatro, en un contexto en que la nueva comedia de Lope de Vega es la forma teatral asentada en la sociedad.

Como eclesiástico realiza viajes a diferentes conventos, entre los cuales: Barcelona, Galicia o Portugal. El más importante para su trayectoria como dramaturgo fue en 1616 a Santo Domingo (América) y duró dos años.

Ya en 1620 se instala en Madrid, donde participa activamente en la vida cultural de la ciudad. Sus obras son representadas en los corrales de comedia más importantes de Madrid, como el Teatro de la Cruz y el Teatro Príncipe.

En 1625 sucede un hecho significativo: recibe una acusación anónima por escribir “comedias profanas y de malos incentivos”, sin embargo, Tirso recibe el apoyo de su

orden religiosa. Después de la acusación, destacan sus obras eruditas y tratados; puesto que el teatro lo deja sucesivamente a un lado.

Tirso de Molina muere en 1651, en un momento de éxito absoluto en su trayectoria. Nos ha dejado un corpus dramático de entre 70 y 90 obras, las cuales se recogen en 5 partes (volúmenes de 12 obras).

Sin embargo, contamos con algunos problemas de fiabilidad y clasificación que afectan a nuestra obra. En primer lugar, existen problemas ecdóticos, es decir, de autoría y fiabilidad del texto en sí. Pues, el propio Tirso lo reconoce en el prólogo de la segunda parte: la mitad son suyas y la otra mitad no. Este hecho es típico en el teatro barroco, en que muchos editores recogen textos modificados en el tiempo y los publican.

En segundo lugar, existen problemas de datación, puesto que las partes en que se recogen las obras aparecieron desordenadas cronológicamente.

Por ello, no podemos estar seguros de que la obra haya sido escrita por Tirso de Molina, ni que esta sea la original. El estudioso Alfredo Rodríguez López Vázquez atribuye la obra a un capo cómico llamado Claramonte y, además, cree que la obra prioritaria fue la de *Tan largo me lo fiáis*. Otros, por el contrario, consideran que la obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, muy similar al estilo de Tirso, debe ser de él y debe ser anterior a *Tan largo me lo fiáis*. Esta segunda postura está defendida por Xavier Fernández. (Ruano de la Haza, s. f.).

Por lo tanto, aunque las fechas de publicación digan una cosa, lo que tratan de descubrir los estudiosos es cuál fue el texto primero; pues fecha de publicación no equivale a fecha de creación en cuanto a teatro.

De todos modos, desde aquí se trabajará bajo la concepción de que *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* es el primer texto teatral en tratar el tema, es decir: el original. Dicho texto, se publicó en 1630 en Barcelona, agrupado en un texto llamado *Doce comedias nuevas de Lope de Vega y de otros autores*, por el editor Gerónimo Maragrit. Si bien, esta publicación no es la primera, pues la real se imprime en Sevilla entre 1627 y 1629.

Lo que sí que sabemos con claridad es que la obra ya estaba compuesta en 1625 u antes. ¿Por qué? Muy sencillo: la compañía teatral de Pedro Osorio la representó en Nápoles ese mismo año. Muy pronto se difundió por Italia y se representó por los comediantes de

la *comedia dell'arte*. Destaca el texto de Giacinto Andrea Cicognini titulado *Il convidado di pietra*, que sirvió de hipotexto para la difusión del mito por Europa. Sin embargo, Don Juan se presentaba con sus características hiperbolizadas, mucho más violento y sin ningún pudor ante las amenazas de muerte (Ion, 2003).

Es en este punto en el que la obra, puesta en escena reiteradamente en Italia, llegará a Francia y Austria. Este hecho contribuye a la difusión de la obra y a la creación del mito europeo. Además de ello, muy pronto, muchas compañías de teatro españolas adaptan el texto para sus representaciones, ejerciendo cambios allá donde ven más conveniente en función del público y la complejidad de la obra: no era sencillo representar tantas acciones como tiene el texto.

Llegados hasta aquí, el texto teatral tenía varios frentes abiertos: las modificaciones a nivel nacional y las obras que iban a surgir a nivel europeo.

Aproximaciones al tema inicial de la obra

Antes que nada, deberíamos volver a recordar la forma de creación de una obra mediante la transmisión. Esto es mediante la agrupación de motivos que se dan de la tradición, en otras obras precedentes o en la literatura oral, los cuales son recogidos por el autor para crear su obra.

En este caso, el mito de Don Juan es un mito de creación “nueva”, puesto que nace a partir del Renacimiento español. Se considera que los mitos de creación nueva son aquellos que nacen en un contexto superior a la Edad Clásica. El mito, además, nace a partir de la transmisión y del recogimiento de motivos de la tradición medieval de la península.

Si consideramos la obra en su conjunto histórico-cultural no es difícil encontrar el tema central del texto, pues, en cierta medida, encaja con la finalidad del autor, el cual, hay que recordar, era un fraile. Tal y como se ha podido ver en el análisis de motivos, uno de los que mayor peso tiene es el de la justicia. Esto es por una razón muy simple: a lo largo de la obra acudimos a justicias corrompidas por el ser humano y nos acercamos, a un ritmo desenfrenado, a un final trágico.

El mito de Don Juan debe sus orígenes al cristianismo, a la Inquisición y a su afán por condenar conductas amorales, impropias de alguien que aspira a la eternidad. En este caso la que ejerce un libertino sexual que burla a mujeres y que confía en que, a su juventud,

aún tiene tiempo de reconducirse. Según Gregorio Marañón (1960), esta actitud puede vincularse con la de los alumnados y a su forma de disfrazar los pecados eróticos bajo la religión.

Podemos afirmar que el tema principal es la imperfección de la justicia humana y la perfección de la justicia divina. Se intenta advertir, en todo momento, de los peligros y del castigo que recibirá una persona que adopte el mismo comportamiento (Bravo de la Varga, 2006).

Si la sociedad de Tirso hubiera aplaudido la conducta de don Juan, muy probablemente no se hubiera escrito un texto con tanto peso dramático, con tales posibilidades de interpretaciones y de fondo temático. Y es este gran fondo simbólico el que permitirá, en épocas posteriores, la ampliación del tema y el aporte de nuevas interpretaciones al caso. Pero por ahora, una cosa está clara: la religión cristiana priva a don Juan de su deseo carnal y, de este modo, crea al mito (Gendarme de Bévoite, 1906).

Llegados a este punto, podemos afirmar que la intención primera de Don Juan es de carácter religioso. Prevale la lección moral y el arrepentimiento que se espera por parte de Don Juan, al que, por suerte o desgracia, llega demasiado tarde y pospone continuamente con su “tan largo me lo fiáis”. El espectador sabe desde un principio que el castigo por su conducta llegará tarde o temprano.

Como trato de demostrar a continuación, se han creado muchas obras después de la de Tirso que emplean la figura de Don Juan, incluso con el mismo nombre. Son obras que han cambiado de argumento e incluso de tema, manteniendo en primera instancia el motivo del seductor y las seducidas. Sin embargo, existen otras obras, como es el caso de las producciones audiovisuales, en que también se detecta presencia del mito y del arquetipo que este arrastra. Un mito que, ya cristalizado en la sociedad y de carácter simbólico, tienen que ver con el primer Don Juan de Tirso mucho más de lo que imaginamos.

Don Juan, fuerzas sobrenaturales y castigo: ejemplos audiovisuales

En los siguientes apartados se mostrarán algunos ejemplos audiovisuales en que el motivo y figura del seductor, dentro del argumento, tenga un desenlace educativo, moral y, normalmente, finalizando con un castigo. Por lo tanto, son producciones audiovisuales

que contienen muchos motivos similares a la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y, sobre todo, comparten el desenlace más similar de las cuatro fases.

Cómo evitar la muerte: *Sex and Death 101*

La película *Sexo a la carta* (2007) también nos sirve para ilustrar a un Don Juan pecador, que no repara en sus actos ni se para a cuestionarse la viabilidad de sus acciones. Esta comedia estadounidense dirigida por Daniel Waters nos muestra a un Don Juan libertino y amoral, admirado por los que le rodean. El desenlace de la obra parece muy similar al carácter ejemplar de los primeros relatos orales que tratan el tema, así como al texto de Tirso. Lo importante, el fondo argumental, es la educación que se extrae: un hombre que se dedica a estar con una mujer tras otra no va a tener un buen desenlace vital. Aunque parece que, por el carácter de comedia americana, Roderick Blank consigue en la figura de la muerte justiciera el castigo redentor.

El tema principal de la película es la justicia hacia los hombres. Roderick Blank es un hombre casado que deja a su mujer al recibir, en una carta, la lista completa de mujeres con las que va a estar. Se aprovecha de la predestinación y del motivo fantástico para conseguir a todas esas mujeres, en total 101. Sin embargo, no repara en la que va a ser la última: una mujer que personifica la muerte y la venganza hacia los hombres, ya que su papel es castigar a todos aquellos que se han comportado incorrectamente con el sexo femenino. Roderick opta por ser un seductor sin límites, por seguir insaciablemente la conquista de todas y cada una de las mujeres que aparecen en la lista, como si se tratara de un destino o una obligación que cumplir. No pensar en la consecuencia final, en muchas ocasiones por el carácter juvenil del personaje, hace alusión al “tan largo me lo fiáis” de Don Juan.

En ningún momento tampoco se arrepiente de haber dejado la vida de casado o duda de la veracidad de la lista. Él mismo decide mantener la lista en su vida y convertirse en el hombre que es. En ciertas ocasiones se sirve del engaño para su fin, como, por ejemplo, para llevar a la cama a una enfermera se pone a llorar. Sin embargo, es un personaje seguro de sí mismo que se respalda en el soporte casi fantástico de la carta. De todos modos, la lista es lo de menos. Es la actitud que toma la que le lleva a conquistar a las mujeres y a abandonarlas después.

Los motivos principales de aquí son, como ya hemos dicho, lo fantástico, mezclado con la muerte, el amor, el seductor y las seducidas, y el castigo final que se avecina en forma de muerte. El espectador es consciente que el protagonista se está encaminando de manera apresurada hacia el castigo. Las premoniciones, en este caso, se dan en la figura de su secretaria, en lugar de mediante el criado Catalinón. Además, se anticipa con las irrupciones de Death Neil (la última mujer, interpretada por Winona Ryder) en la acción.

Mientras la sociedad impone el matrimonio a Roderick, el cual parece el hombre empresario ejemplar, él se lanza a aceptar el juego. Exactamente lo mismo pasa entre Don Juan, las mujeres y el código social de su época.

En ciertas ocasiones, el protagonista tiene que estar con mujeres que no le atraen solo con el fin de pasar a la siguiente. Y Don Juan de Tirso actúa de modo parecido: pues no rechaza a ninguna de las mujeres y ocasiones que se le presentan, por el simple hecho de mantener su reputación o “lista”. Deben mantener la imagen que ellos mismos han creado, satisfacer las expectativas que han generado a su alrededor para mantener su fama.

Tal hecho contribuye a que el espectador, en todo momento, sabe que va a haber una siguiente víctima: pues estas figuras donjuanescas están con la mujer que hay que gozar por las circunstancias del momento, una vez tenga acceso a la mujer, Don Juan se marchará y Roderick irá a por la siguiente mujer de la lista. En los versos 685-687 de Tirso, sabemos que Don Juan tiene que burlar esa noche a Tisbea, luego le esperan otras: *“muerto voy por la hermosa pescadora / esta noche he de gozalla”*.

Es probable que las diferencias de época hagan de este nuevo Don Juan alguien un poco más sincero. No le hace falta mentir tanto o urdir engaños tan elaborados como los del personaje literario. Por ejemplo, a una chica le propone que no se enamoren, le dice claramente que no quiere una relación amorosa serie. Una cosa está bastante clara, a ambos les une la pasión por conquistar a mujeres. No indagaremos en el porqué, pero destinan su vida a una conquista tras otra. Dice Roderick: *“The list was life”*. En los momentos en que los protagonistas intuyen que las cosas no irán bien, continúan con su labor. Quién sabe si Don Juan también tenía una lista a la que ser fiel.

La femme fatale, mientras llega su encuentro con Roderick, se encarga de hacer justicia con los hombres. *“Some dreams are too good to be true”*, dice Death Neil a uno de sus objetivos de castigo.

La búsqueda de las mujeres se llega a convertir en una obsesión. Incluso el espectador puede dudar si la necesidad del engaño es para tener sexo o hay una finalidad mayor: la de necesidad de reconocimiento social. Aunque en Tirso no se numeren las mujeres a que ha burlado el joven rebelde, sabemos que es un número extenso.

Finalmente, llega el desenlace. Sabemos que la acción se acabará cuando el hombre llegue a la mujer número 101, nombrada Death Neil en la lista, pero llamada Gillian de Raisx. Al igual que sabemos que el castigo de Don Juan llegará el día de su muerte. El castigo, en ambos casos, une dos elementos en uno. Para el caso del texto teatral: la justicia y la muerte está vinculada a la estatua de Don Gonzalo de Ulloa. Para el segundo caso: la justicia y la muerte está vinculada a la femme fatale.

Los dos personajes experimentan un cierto miedo, aunque pequeño, en el desenlace. Roderick se echa un poco hacia atrás al descubrir todo lo que se le viene encima, incluso decide encerrarse en casa para hacer frente a la muerte. Pero finalmente, los dos deciden afrontar la situación e ir directamente hacia su desenlace.

Parece que el cine aprovecha la comunión del castigo con la mujer para crear un desenlace en que ambos se unen en amor. Un amor que podemos entender, en el fondo, como un castigo. El pecador y el castigo se funden.

Felizmente condenado: *Alfie* (2004)

Alfie es un hombre que se dedica a seducir a casi todas las mujeres que se encuentra, que no pasa las noches en su cama y que tiene la máxima vital del CTC (cara, tetas, culo). Las palabras entereza y resiliencia describen la actitud y la capacidad por no involucrarse en relaciones amorosas. Es un seductor innato que pretende obtener favores de las mujeres a través de la seducción: ya sean sexuales, de hospitalidad o, como con su vecina, para que le limpie la casa. La seducción es el método usado para conseguir sus objetivos y su vida se basa en ello.

Para Alfie, hay tantas mujeres que “¿cómo un hombre puede asentar la cabeza en una sola?”. Su vida como chófer de limusinas en Nueva York se basa en cubrir los principales gastos y en disfrutar sexualmente. Además, utiliza su condición de conductor para seducir a sus clientas. Como Don Juan va con las yeguas de burla en burla, el nuevo seductor usa la limusina para ir de mujer en mujer.

Resultan interesantes los monólogos del protagonista explicando al espectador sus métodos de seducción, los cuales recuerdan a los apartes y los diálogos entre Don Juan y Catalinón. La finalidad es hacer partícipe al espectador de los trucos y planes que preparan. Dice Alfie, por ejemplo: “Dorie aún no lo sabe, pero no la vais a ver mucho más”, añade que, después del sexo, Dorie querrá más de lo que él es capaz de darle. O en realidad, de lo que él quiere dar.

Como Don Juan con Tisbea en las costas de Tarragona, Alfie pretende visitar a su “novia habitual”, Julie, para obtener un baño caliente y comida. Lo que busca en esta situación es que una mujer lo acoja y le cubra esas necesidades: ahora lo que le conviene es comer, darse un baño y dormir.

Las mujeres esperan de Alfie un compromiso, pero para él el compromiso es igual a domesticación. Y, tal y como dice: “no mola nada acabar dependiendo de alguien en esta vida, si cedes en eso eres hombre muerto”.

Alfie también tiene un amigo, Marlon, que, como el Marques de la Mota en Tirso, está enamorado. El primero de Lonette y el segundo de Ana Ulloa. La situación de Marlon dificulta las empresas que tienen en común: un negocio. En el libro la empresa que comparten es la de burlar a mujeres, en la cual, a partir del enamoramiento del Marqués, tendrá que trabajar Don Juan solo y sin compañero. Las situaciones en ambos casos son similares: el amigo se enamora y el protagonista tiene que seguir su camino en soledad.

Pero la cosa se complica cuando Don Juan se aprovecha de la relación de su amigo con Ana Ulloa e intenta burlarla. Como ya hemos dicho en apartados anteriores, esta situación desencadenará lo que será el motivo final de la estatua animada. Así pues, lo mismo sucede cuando Alfie, a raíz de una crisis de pareja entre su amigo y la exnovia, se acaba acostando con ella y la deja embarazada. Lo cierto es que en *El burlador de Sevilla* no se habla de embarazos, pero no resultaría extraño conocer que Don Juan tiene hijos repartidos en España o Italia. Además, en ambos casos los donjuanes pierden a sus amigos por traicionar el motivo y el valor de la amistad.

De la propia boca de Alfie sale la frase: “Ninguna buena obra queda sin castigo”. Parece que el embarazo y ahora también un bulto en su aparato reproductor masculino sean los primeros avisos sobre el peligro de la vida que está llevando. Tanto es así que Alfie afirma que, si todo sale bien, deberá plantearse cambiar de vida y de comportamiento. Es decir, si se salva de este “castigo divino”. Pero parece que los castigos divinos que recibe a lo

largo de la película no son suficientes para cambiar su conducta. “No creáis que he olvidado mi juramento de cambiar de vida, porque no es así”, el espectador piensa que Alfie va a cambiar con las mujeres y, a continuación, dice: “...la salud es ahora mi gran prioridad. El plan empresarial marcha a toda velocidad.” Es decir, con las mujeres seguirá igual. Como nos explica Ian Watt sobre Don Juan:

“Su habitual “insolencia de conquistador”, por citar a Camus, desaparece ante la irrupción de la estatua, pero es que incluso en esa tesitura el cambio que se opera en don Juan lo produce su miedo egoísta ante la armada majestad de la muerte: seguimos sin ver el menor signo de culpabilidad ni de remordimiento.”(Watt, 1999, 128)

Alfie es, sobre todo, muy crítico con lo que la sociedad considera correcto: “¿Se supone que debo respetar la institución del matrimonio?”, dice en una ocasión. Critica muchas veces las relaciones sentimentales y las crisis por las que pasan las parejas. Para él “la función termina después de la primera actuación”, como Don Juan que después de burlar a la primera ya se prepara para la próxima. Es decir, para ambos el teatro del amor son siempre primeras actuaciones.

El personaje donjuanesco de Alfie se muestra también con la mente abierta en relación con las igualdades entre hombres y mujeres. Ve injusto que un hombre pueda experimentar y a una mujer se la juzgue. Aunque, lastimosamente, descubrimos que solo forma parte del juego y del engaño para conseguir ver a dos chicas juntas.

En ciertas ocasiones, y ligadas al castigo divino al que ya hemos hecho referencia, se le aparece un hombre mayor que le da consejos, Joe. Por ejemplo, Alfie entra al lavabo, se lo encuentra y se ponen a hablar. El viejo le aconseja que busque a una persona y que viva todos los días con ella como si fuera el último. Parece que son los consejos que Catalinón y los que rodean a Don Juan querían darle, como un Dios que trata de reconducirlo y darle oportunidades antes del juicio final.

Es significativa la reflexión y el cierto temor dubitativo que muestra el protagonista: “Últimamente pienso en dios y en la muerte. Y si lo que me enseñaron en religión es cierto...voy directo al infierno. Pero no tengo previsto marcharme aún con Lucifer... porque los análisis han dado negativo. ¡Voy a vivir! ¡Voy a vivir!”. Es un clarísimo ejemplo del *latemotiv* del “tan largo me lo fiáis”.

Alfie sabe exactamente qué quieren las mujeres, cómo usar las palabras para recibir de ellas lo que busca. Pasa igual que Don Juan en las situaciones al aire libre, en ambiente natural, en que atrae a Tisbea y Amintia para su interés. Y su propósito de año nuevo es seguir conquistado con el arte de la palabra.

Parece que otra de las pruebas divinas le sucede cuando por navidad se echa una novia. Pero parece que él no es capaz de asentarse y, pasados unos días, ya llega la cruda realidad de pareja que tanto aterriza a Alfie. El paralelismo que se hace por boca del protagonista es muy claro: cuando vemos una escultura, de una diosa griega, por ejemplo, la vemos maravillosa, como si desprendiera una belleza inalcanzable. Pero al acercarnos a ella, vemos que la piedra tiene muescas e imperfecciones por algunos costados. La escultura resultó estar dañada de un modo imperceptible en largas distancias. Podría ser como la búsqueda insaciable de lo bello, en Platón; idea que nunca podremos alcanzar en un cuerpo.

El mayor castigo a nuestro hombre se da cuando se encuentra con una mujer que es igual que él, pero a la inversa: juega con los hombres. Este factor desconcierta muchísimo a Alfie y parece que sea el mayor de los castigos que ha podido recibir en el trascurso de su vida. El motivo de la seductora es un gran intento de igualdad entre ambos sexos que, aunque no se extienda mucho en el argumento, podremos ver un poco más en próximos apartados.

Finalmente, después de descubrir que él no es el único que juega a ese juego, entramos en la fase de la justicia divina. Si bien parece que Alfie vuelve a arrepentirse para evitar el castigo de la soledad, como ya hemos visto en otras ocasiones, achaca su personalidad al destino impuesto y sigue actuando de manera liberal. Reconoce lo que todas han hecho por él, en un acto de honradez. Como si don Juan reconociera la hospitalidad recibida por Tisbea o el banquete de la boda de Amintia.

Lo que más comparten en común estos dos personajes nómadas es la capacidad por no acabar de mostrar su interior y sus sentimientos. La libertad y el no depender de nadie es el bien máspreciado para estos seductores castigados socialmente, pero

Rechazo a Dios y al compromiso: *Californication*

Otro ejemplo significativo del hombre sexualmente insaciable y burlador de la iglesia lo podemos encontrar en Hank, protagonista de la conocida serie *Californication* (2007-

2014). Resulta muy curioso el paralelismo que se puede extraer entre la obra de Tirso y esta serie, sobre todo, al analizar el primer capítulo. La serie inicia con una escena situada en la iglesia, en la cual irrumpe Hank recriminando la crisis de fe que está padeciendo. Mientras encuentra respuesta a su posible crisis, una monja se presenta para ofrecerle un “favor” sexual. Solo de esta primera escena, que resulta ser un sueño, podemos extraer la gran coincidencia de tres motivos: la religión, el seductor y la seducida. Además de la vinculación con el lugar sagrado: la iglesia, en que don Juan altera la justicia divina metiéndose con el sepulcro del Comendador y, en que Hank viola el código ético religioso.

También resulta significativa la similitud con las historias populares, contemporáneas al don Juan de Tirso, que involucraban a Felipe IV y a Villanueva en la conquista de monjas, mujeres casadas con Dios, en el convento de San Plácido. Relatos orales, si bien no del todo cierto, que aúnan engaño, amor y religión. (Marañón, 1960)

El primer don Juan literario cree en Dios, pero para un futuro. Como experimenta tensiones entre religión e intereses individuales, le basta, mientras tanto, con trasgredir las normas y burlar a mujeres para satisfacer sus intereses personales. Podríamos aventurarnos a decir que es un joven que pasa por una crisis de fe con la religión, pues si estuviera convencido de ella, bien seguro es que no extendería su mala conducta durante tanto tiempo. También Hank, como hombre separado y escritor de un libro titulado *Dios nos odia*, se encuentra ante la misma situación de incredulidad con lo divino.

Hank, una vez se ha acostado con las mujeres, no quiere ningún compromiso más. En palabras de la madre de su hija: “*Hank, tú vas por ahí follándote a todo lo que se mueve.*”

El rechazo del compromiso se exceptúa en el intento, siempre fracasado, de volver con su exmujer; en que, aunque parezca convencido, el espectador intuye que no resultará. Parece ser que ella le había sido infiel, un pasado que en don Juan de Tirso desconocemos. Sin embargo, aunque se haga este apunte, el espectador no es demasiado conocedor del motivo que le hace comportarse como se comporta; parece que haya sido siempre así.

En el primer capítulo, podemos descubrir una pequeña parte de su psicología. Hank acude a una librería a leer su propio libro y una chica le acusa de tener una gran autoestima y de estar enamorado de sí mismo. A lo que, sorprendentemente, Hank responde que no lo conoce, que realmente no tiene tanta autoestima. Parece que Hank muestra su interior, en un acto de bondad y confesión. Más tarde acaba acostándose con ella y no se habla más

de la posible debilidad de Hank. Parece que estar con mujeres incrementa su sentimiento de poder.

Esta escena recuerda al único momento en *El burlador de Sevilla* en que Don Juan parece dejar escapar sus sentimientos, cuando Don Gonzalo se marcha de la primera cena: << ¡Válgame Dios! Todo el cuerpo/ se ha bañado de un sudor, y dentro de las entrañas se me hiela el corazón. >> (vv. 2463-2466). Sin embargo, rápidamente cambia de actitud y se muestra frío y firme: << Que, si un cuerpo noble, vivo, / con potencias y razón, / y con alma, no se teme, / ¿quién cuerpos muertos temió? >> (vv. 2479-2482). Esta vez, parece que burlar a mujeres y meterse con los muertos incrementa su sentimiento de poder.

Por lo tanto, en ambos casos tenemos el motivo del rebelde, que guarda sus sentimientos y juega a mantener un papel que ha decidido autoasignarse.

Publicitarios donjuanes: *Mad Men*

Don Draper, y no Don Juan, es el ejemplo perfecto del Don Juan tardío (Marañón, 1960) y del hombre que sabe seducir y seduce. Aquel que por circunstancias vitales ha adquirido fama, poder o prestigio a través de los años y aprovecha su condición para seducir y poseer mujeres. El publicitario sabe perfectamente que el amor no existe, “*es algo que inventaron tipos como yo para vender pantys*”. Probablemente sea otro tipo de donjuanismo, mucho más interesado y consciente que el mostrado en los donjuanes jóvenes, más irresponsables y rebeldes. Don Draper puede mostrar cierto rechazo al compromiso porque ya lo ha experimentado con su mujer; ahora tiene la edad y la condición para estar con más de una mujer. Algunas de sus víctimas han sido Midge Daniels, Rachel Menken, Suzanne Farrell, las secretarías Allison y Megan Calvet o Sylvia Rosen.

Don Draper, el personaje que fracasa en su vida personal y ya al borde del suicidio, encuentra la paz en las dos cosas que sabe hacer: engañar y seducir; las cuales, asombrosamente, están castigadas tanto en su sociedad como en la de Don Juan. El final de la serie queda abierto a varias interpretaciones, sin embargo, las dos principales parecen no ser tan diferentes. La última escena nos presenta a un Don Draper practicando yoga, retirado en una comuna hippie junto a la música del famoso anuncio publicitario de la campaña de Coca-Cola de 1971, la chispa de la vida. Podríamos pensar que el publicitario, que en ese momento trabajaba para McCann Erickson, es el creador de la

campaña. De este modo, se aseguraría el mayor de los triunfos en el mundo de la publicidad y podría seguir con la vida que hasta ahora había llevado: como alguien destinado a crear necesidades a través del engaño y a vender productos.

Por otro lado, está quienes entienden que el retiro en la comuna hippie supone el giro que el personaje le ha dado a su vida; una especie de salvación. Por fin ha descubierto un sitio donde sentirse integrado y en donde poder satisfacer todos sus deseos, más que generarlos a otras personas, no tiene consecuencias negativas. Por lo tanto, ha encontrado un ecosistema en que ser un Don Juan no está penalizado socialmente ni psicológicamente.

Don Juan y otros modos de evitar el castigo: *Crimen Ferpecto*

Rafael es un hombre apasionado por la moda y las mujeres (ambas pasiones las comparte con Alfie, anteriormente analizado), seductor innato y empleado de unos grandes almacenes. El don de la palabra es un elemento ideal, el complemento perfecto, tanto para generar ventas como para atraer a las mujeres más guapas.

Es un hombre que tiene como filosofía de vida el actuar, más que el pensar. Si ve algo que le gusta, y se refiere a las mujeres, lo coge; sin embargo -como él apunta-, la gente es desgraciada porque vive rodeada de cosas que le gustan y no se atreven a ir a por ellas. Podría ser una buena forma de justificar los actos de Don Juan de Tirso, alguien que es más atrevido que la gente de su sociedad. Él ama a casi todas las mujeres, las que considera bellas, y el matrimonio y la familia son dos cosas que le repelen. Ambos donjuanés rehúyen de lo que está considerando correcto por la mayoría de la sociedad.

Rafael miente a las mujeres para sus beneficios comerciales, laborales y sexuales. Este hecho también lo hemos visto en Alfie, que miente para conseguir hospedaje, por ejemplo. Y también, como se ha anotado, es un método de beneficio utilizado por el Don Juan original y su entorno. Por lo tanto, esta figura tiene un gran don de la palabra y se lucra a título personal de ello.

Las cosas se complican cuando debe competir con otro trabajador para ser el jefe de planta. En un giro un tanto surrealista, Rafael acaba matando a su rival, como Don Juan mata al comendador Don Gonzalo. Este motivo desencadena la tragedia y nos conduce hacia la desgracia.

En esta ocasión, el castigo toma forma de mujer: “*en ese momento me di cuenta de que el demonio existe, lleva falda*”. Una mujer que Rafael considera feísima y que pide el

matrimonio a cambio de no contar el crimen. Rafael cede a sus amenazas por miedo a enfrentarse al castigo final, la cárcel, pero pasado un tiempo y ante otras situaciones dignas del surrealismo, confiesa su crimen.

El momento en que Rafael cuenta a la policía lo que ha hecho, el centro comercial está ardiendo en llamas. Parece que el final de este donjuán va a llegar también con el motivo del fuego, el infierno al fin le ha alcanzado. Sin embargo, Rafael urde un plan y escapa por el ascensor, haciendo creer a los demás que ha muerto. El protagonista ha sacrificado la vida que llevaba hasta entonces y ha preferido morir para los demás, antes que ser atrapado por la justicia. La lucha, esta vez, la ha ganado Don Juan, a cambio de ser auto desterrado a otro país. Pero ¿no es eso lo que solía hacer el primer Don Juan literario? Marcha de un país e inicia engaños en otro.

El castigo en manos de las mujeres: *Todas contra él*

Otra película en que parece que el donjuanismo se castiga es *Todas contra él*, o en inglés: *John Tucker Must Die*, título más significativo. En este caso, en forma de comedia americana, asistimos a la venganza de todas las chicas con las que ha jugado y engañado John Tucker. A todas ellas las trataba como sus novias, “*pero Don Juan, a muchas de sus novias, nada más que novias, las incluye, sin más, en la lista de sus amantes.*” (Marañón, 1960) Tratarlas como novias no exime que sean listadas en sus conquistas, es más, en este caso, forma parte del recurso del engaño para poder estar con más de una chica a la vez. La relación amorosa de engaño no dura más que lo necesario para lograr lo que quiere.

La madre de la protagonista, por otro lado, es también víctima de muchos Don Juanes. Katy, la protagonista, ha bautizado a todos los chicos que se comportan de tal modo como “Porky”.

Así pues, todas las ex novias de John Tucker deciden vengarse de él con ayuda de Katy. Como decía Marañón (1960), Tirso debe conocer muy bien la psicología de la mujer para construir su comedia. Y así es, tanto en el teatro como en el cine, las mujeres se unen para pedir justicia. Las mujeres se vengan y juntas tienen un poder que no adquieren por separado.

Podríamos pensar que el hecho de tener novias no es ser Don Juan, pero se trata, como hemos dicho, de un *modus operandi* para engañar a todas. Él se adapta a los gustos de

cada chica para que se piensen que tienen muchas cosas en común, las seduce y les promete una relación amorosa que solo puede ser secreta porque “su padre no le deja tener novia”. El escenario para todo ello es el instituto, en lugar de la corte española.

Una diferencia sustancial con Don Juan es que Tucker lucha por mantener y retener a todas a la vez, sin embargo, el Don Juan originario no retiene a ninguna. Un cambio que va vinculado al modo de actuar, pues el chico americano las deja después de unos meses con la excusa del verano y de su padre, en lugar de abandonarlas después de la misma noche. El problema es que, alargando la relación con las chicas, crea mucho más vínculo de ellas hacia él y provoca que la venganza sea mayor.

Como el cambio de tiempo y mentalidad lo postulan, ahora son ellas (la justicia humana) la que elaboran un plan para vengarse de él. No existe ninguna justicia divina que vaya a actuar. Sin embargo, las diferentes tentativas de venganza parecen no dar sus frutos: Tucker, a parte de ser un maestro de la seducción, es también un maestro de la palabra. Su fama y popularidad social, igual que la honra en de Don Juan, es uno de los elementos más cuidados en estos tipos.

El último intento de venganza se dará en la fiesta de cumpleaños de Tucker. En una especie de intento de tercera jornada de *El burlador de Sevilla*, en que se unen todas las mujeres burladas en la corte de Sevilla para rendir justicia, aquí se une todo el instituto para presenciarlo. Las chicas muestran vídeos de cómo se han vengado de él, haciendo que se enamorara de Katy, es decir, de una mentira. Tucker solo es capaz de enamorarse de alguien como él, de alguien que usa la misma modalidad que él: el engaño.

Con todo, después de la supuesta humillación en público y, aunque se haya mostrado la verdadera cara de John Tucker, el protagonista sigue actuando como antes. Tucker sigue siendo el mismo, sigue usando los mismos mecanismos y teniendo más de una “novia” a la vez. Sin embargo, ahora ha cambiado la técnica: les cuenta que ellas no son las únicas.

La venganza ha servido para que el donjuán sea consciente de que, para gozar de su libertad sexual, no hace falta mentir a los demás, solo que ellas lo acepten. Este argumento lo retomaremos en el último apartado.

El arrepentimiento como salvación: *La boda de mi novia*

Tom es un hombre exitoso, tanto en el trabajo como con las mujeres, además, tiene una mejor amiga: Hannah, que le sirve de soporte en los momentos malos. Tom y Hannah se conocieron por error. Tom entró a la habitación de Hannah para conquistar a la amiga de esta, una confusión chistosa que los convirtió en amigos inseparables. La situación se parece a los intentos de burla de Don Juan que se dan en la noche, al igual que Don Juan toma la capa del Marqués de la Mota para hacerse pasar por él, o usa la oscuridad para que Isabela no lo descubra; Tom aprovecha la fiesta de Halloween para actuar. Tanta es la coincidencia nocturna y de hábito, que ambos argumentos inician *in medias res*, el espectador presupone que el donjuán no es la primera vez que emplea esos sistemas. La mujer, en ambos casos, queda en segundo plano, como si fuera un instrumento más de la trama, su psicología solo importa para poder contrastar las actuaciones masculinas y situarlas como foco de sus acciones.

Isabela, para defenderse de Don Juan, grita asustada hasta que irrumpen en la cámara para salvarla. Ahora Hannah, más moderna, echa colonia en los ojos de este nuevo Don Juan que confiesa que tendrá “*más cuidado en meterme en camas desconocidas*”.

Diez años después de su torpe encuentro con Hannah, Tom sigue siendo un conquistador. Él seduce a las mujeres y no hay una que se le resista. De todos modos, parece que con los años cada vez es más sincero con ellas, pues les cuenta que no quiere ningún tipo de compromiso. Simplemente, ellas caen rendidas ante él y él sabe aprovechar las situaciones. No le hace falta inventar nada, su norma es no acostarse con una chica seguida y tal cual lo cuenta, aunque, a veces, considera la opción de mentir más habitualmente. Don Juan, sin embargo, ni se enamora, ni dice la verdad. El padre de Tom, por el contrario, es aquel tipo de hombre que no ama a su esposa ni a las mujeres, pero que aun así se ha casado: un falso donjuán. La relación que mantienen padre e hijo es de interés familiar, como la de Don Diego y Don Juan, que mienten el uno y el otro en beneficio del parentesco.

El protagonista cree vivir una vida ejemplar, tiene chicas para acostarse cuando quiere y, además, una amiga para toda la vida por otro lado. El papel que ejerce la amiga de Tom es similar al del criado en Don Juan, pues ambos ejercen de apoyo, sin embargo, en este último caso se trata de una chica y no de un chico.

Todo cambia cuando un día, Hannah, decide ir a Escocia durante seis semanas. Después de este viaje Hannah vuelve renovada y enamorada, a punto de casarse con alguien que conoció allí. Tom queda sorprendido ante tal noticia y se da cuenta que la ama a ella, conque para demostrarle su amor tiene que mostrarle que ha madurado y cambiado, que ahora es una persona responsable. Es el claro ejemplo del donjuán que evoluciona, se arrepiente de su pasado y alcanza a la chica de sus sueños tiempo después de haber sido un gran seductor. El caso recuerda más bien a los relatos orales de los cuales nace el texto de Tirso, en que el personaje rebelde es perdonado por Dios porque muestra arrepentimiento y cambia su conducta. Se avanza, poco a poco, hacia una concepción más romántica del hombre en que ya no hará falta pedir perdón, el simple hecho de encontrar a su gran amor le traerá consigo la salvación.

Con todo, el papel de Hanna también está significativamente vinculado al texto teatral. Hanna podría ser la doble de Amintia, la mujer que deja a su esposo, un hombre ideal capaz de sacrificar todo por el honor de su familia. Empero, para Hannah y Amintia no basta con estoy en el altar dejan a sus esposos en búsqueda de una vida más plena. En el caso de Hannah, de amor; en el caso de Amintia, de dinero. Ahora Tom ha aprendido la lección y no sufrirá el castigo de perder a su gran pilar en la vida: ambos vivirán su amor felizmente. Esta concepción del tema se aproxima al romanticismo, pues se hablará mucho de la figura del donjuán como aquel hombre que, finalmente, se enamora.

Tendencias

Se observa una evolución de motivos: los motivos fabulosos pierden credibilidad y, la justicia, ya no es divina, más bien es social o humana. El motivo de seductor gana fuerza, pero la figura de las seducidas también tiene un papel activo, como en el caso de *Novia por contrato*, y cada vez más juegan a la par.

Además, el Don Juan cada vez involucra más y hace partícipe al espectador de sus métodos de seducción, como si fuera un estudioso del arte de conquistar. Más adelante, será capaz de enseñar sus trucos y hasta enamorarse. También se observa una tendencia a querer vivir una vida sexual diferente de lo común, muy a menudo condenada por la sociedad; es por ello por lo que de sirve de la mentira: para salirse con la suya y escapar del juicio ajeno.

Para concluir, se aprecia cierta tendencia a mostrar la psicología de Don Juan. Se explican cada vez más cuáles son las razones y los motivos por los cuales el personaje está actuando de tal manera.

Don Juan y el Romanticismo

La gran difusión de Don Juan a nivel europeo hará que el personaje literario llegue a Francia y que en 1665 Molière escriba a su don Juan en la obra titulada *Dom Juan u Le Festin de Pierre*, donde encontramos un personaje más cruel y seductor (Ion, 2003).

Le siguen a este, como ejemplo de las obras más emblemáticas, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o Convidado de piedra* (1714) de Antonio de Zamora; el *Libreto de Don Giovanni* (1787), una ópera de Mozart escrita por Lorenzo da Ponte; la novela bajo influencia de Mozart del autor E.T.A Hoffmann llamada *Don Juan* (1813); el poema épico de Lord Byron (1819-1824) o el gran poema de José de Espronceda: *El estudiante de Salamanca* de 1840.

De este periodo, también debemos destacar la obra de Søren Kierkegaard: *Diario de un seductor* (1843). Finalmente, en 1844, dos siglos después de la obra de Tirso, José Zorrilla escribe *Don Juan Tenorio*.

Nos pararemos, en esta ocasión, a contemplar los cambios en la figura de Don Juan de Tirso en relación con la de Don Juan Tenorio. Sobre todo, en el final y en su significado. ¿Cómo un final distinto puede modificar tanto la idea del donjuán en el imaginario colectivo?

Diferencias entre Don Juan y Casanova

Creo que es tarea necesaria aclarar las diferencias entre Don Juan y Casanova, dos personajes que viven conjuntamente y, a veces mezclándose, en el imaginario colectivo de la sociedad como ejemplos de seductores libertinos.

Mientras se especula la posible existencia de Don Juan Tenorio, supuestamente miembro de una rica familia originaria de Sevilla; se sabe con certeza que Giacomo Casanova (1725- 1798) existió: él mismo fue el que dio nombre a este arquetipo.

Don Juan, como personaje literario universal, nace en España. Giacomo Casanova, real, en Venecia. Sin embargo, que hayan nacido en un sitio concreto no significa que definan solo al tipo de hombre español o italiano, se trata de un arquetipo de hombre universal.

Pues bien, estos seductores se diferencian por un factor. Don Juan no se enamora de todas y cada una de las mujeres con quien está, conseguir y burlar mujeres -así como todo lo que le aleja de ellas- es su meta. Por el contrario, Giacomo enamoraba y se enamoraba de cada una de ellas. Es decir, ambos son unos seductores, mientras uno es maestro de la conquista y la mentira, el otro es maestro de la conquista y el amor. Sí, los amores de Giacomo no eran eternos, porque siempre había otras, pero al menos sentía por ellas y las respetaba.

No entraremos en juicios y valoraciones de estas dos opciones de vivir las relaciones. Don Juan parece que vive su libertad sexual sin ataduras hasta que llegue un momento en que ya no se le permita más, o bien porque lo han castigado, o bien porque se ha enamorado.

Don Juan o el burlador capaz de enamorarse

En las obras que el período del Romanticismo dejó sobre Don Juan, se aprecian dos cambios de concepción singular, esto es, dos respuestas diferentes hacia el burlador.

En primer lugar, y tratándose de una idea que nace en torno a la época, Don Juan es concebido como un ser que muestra rebeldía ante la sociedad defendiendo sus intereses individuales por encima de los del colectivo. Por ello, Ian Watt (1999) habla de él como “mito del individualismo moderno”. El donjuán es aquel que vive el momento, en un *carpe diem* y cuenta atrás hacia la muerte constante. Por lo tanto, el donjuán es un símbolo de rebelión individualista, de alguien que antepone las pulsiones individuales antes que las sociales, que lucha contra las normas sociales y los valores impuestos.

Por otro lado, nace la concepción de que el hombre rebelde es capaz de amar y cambiar, de que los seductores al final encuentran su salvación en el amor verdadero; esto es el caso de Don Juan Tenorio y Doña Inés. Zorrilla es, entonces, el autor de esta visión.

Se observan evoluciones y cambios en el personaje desde sus inicios. Primero como aquel que desafía a la muerte y vive al límite, después como aquel que desafía la sociedad y es

un ser que roza lo salvaje (en Espronceda, por ejemplo), después como donjuán meditativo y filosófico y, finalmente, como capaz de enamorarse de una única mujer.

Con el Romanticismo llega la búsqueda de ideales mediante la acción, pero, sobre todo, mediante el pensamiento, la reflexión y la palabra. La palabra es el elemento estático que crea la acción a posteriori. Este hecho también se observa en el *Estudiante de Salamanca*, en que el monólogo es más extenso que en *El Burlador de Sevilla*.

Parece que el mito se cansa de su propio determinismo, de ser condenado a siempre burlar a mujeres y no salir de esa constante. Así que, con la llegada de Don Juan Tenorio, la cosa cambia, a tal punto que pasa del conquistador al conquistado o, si se prefiere, del seductor al seducido. He aquí la cuestión:

¿Tiene derecho don Juan a comportarse como un hombre, a sentir y a emocionarse, a actuar de forma coherente a las necesidades humanas? ¿O su condición de mito le obliga a no tener corazón, a estar por encima de cualquiera de estas debilidades genéricas? (Álvarez Ramos, 2007).

Queremos ver cómo Don Juan puede llegar a amar a una mujer y ser amado por esta. Es una mujer inaccesible, la mujer en concreto, la que le ofrece la oportunidad de anhelarla hasta el punto de hacer todo por conseguirla. De esto modo, Don Juan cambiará de comportamiento y se volverá otro; tal y como hemos visto en el caso anterior de *La boda de mi novia*. Como apunta Marañón, todo el proceso anterior del donjuán habría consistido en una primera etapa de la vida del hombre, un proceso natural digno del hombre que, finalmente, acaba en el reconocimiento del amor por una sola dama. Es natural, entonces, que acabe sabiendo lo que quiere y lo que no, de lo contrario, su psicología no evolucionaría.

Según Marañón, Don Juan representa la fase de indecisión que experimenta el hombre en las primeras etapas de su vida, un proceso natural que finaliza cuando se enamora y descubre qué quiere en esta vida. De lo contrario, tendría una psicología que no evoluciona.

Por lo tanto, la mujer en el Romanticismo, más que ser el motivo del pecado, será la solución y el perdón de este. Al saber amar adquirirá el perdón. En las versiones orales anteriores a Tirso, este perdón venía dado por Dios al ver el arrepentimiento del personaje,

por el hecho de aprender que no hay que comportarse así con las mujeres. Ahora, por el contrario, es perdonado al ver que ya no actúa así con la mujer elegida. Véase en el final de Zorrilla, en que Don Juan, a punto de ir al infierno, es salvado apoteósicamente por Doña Inés y suben ambos al cielo.

Se busca huir de la idea de que donjuán está condenado por sus actos, se premia la búsqueda de ideales y la figura del héroe, como es en el caso del Don Juan de Hoffmann. “Un buscador de ideales no tiene sitio en el infierno ni puede ser condenado”, los límites de actuación y concepción de Don Juan son muy amplios. La figura universal debe ser concebida como un hombre, no como algo encasillado en actuaciones egoístas (Álvarez Ramos, 2007).

En definitiva, y como apunta Watt (1999), los mitos en el romanticismo sirven para “*expresar realidades esenciales*” y sirven para hablar de la verdadera naturaleza del hombre. En ese entonces, el mito de Don Juan adquiere un nuevo estatus; pues las nuevas obras se pretenden transmitir ideales de la época como el individualismo. Por lo tanto, los mitos “se transforman para darles un significado que estaba más allá del que sus autores originales hubieran podido concebir” (Watt, 1999, p. 295).

Veamos cómo el cine recoge esta nueva forma de concebir al donjuán seductor e individualista.

El amor como salvación: *Novia por contrato*

Tripp ya no es un niño, tiene treintaicinco años y, sin embargo, aún vive con sus padres y se dedica a llevar a casa a una chica diferente cada día. La excusa, para luego deshacerse de ellas y que no quieran ningún compromiso, viene cuando ellas descubren que aún no está independizado. Para Tripp “la felicidad es lo que más importa”, vive el momento sin cuestionarse otros aspectos de su vida y tiene un proceso de conquistas impecable, que le permite que las mujeres no le exijan más que una noche.

Los padres, al igual que los familiares Don Diego y Don Pedro en Tirso, ya conocen la estrategia de su hijo con exhaustividad y, en lugar de enviarlo a la corte de Nápoles como en el caso de la obra teatral, urden el plan para que Tripp se comprometa con una chica y se vaya de casa. Ellos piensan que su hijo aún no ha marchado de casa porque no ha conocido a la chica adecuada.

Por ello, los padres contratan a Paula, una chica que hará que se enamore y conseguirá que Tripp se independice. El engaño es un recurso que no solo utiliza Tripp, ahora los papeles se han invertido y es él el que recibirá de su propia medicina: los padres y Paula son los que le mienten a él.

El protagonista, pensando que domina la situación, emplea todo tipo de trucos y engaños para conquistar a Paula. Por ejemplo, la lleva a comer a un barco que no es suyo. De este modo, se invierten también los papeles de seductor y seducida, es ella la que lo seduce sin que se dé cuenta.

Parece como si a Don Juan aún no le hubiera llegado el castigo divino del fuego y siguiera, pasados los años, jugando al mismo juego. Por ello, la justicia humana -los familiares- deciden imponerle otro desenlace, sobre todo, para poder vivir tranquilos.

Ella se piensa que ya ha conseguido su tarea, pero, sin embargo, él cuenta a sus amigos que ha llegado el momento de llevarla a casa, para que vea que vive con sus padres y terminar aquellas cosas que “se han puesto serias”. A Tripp le gusta la idea de las mujeres, igual que la idea de barco, pero no quiere tener una de ellas porque requiere mucho tiempo y gasto.

En definitiva, como en muchas de las pelis de Hollywood a las que estamos acostumbrados: Tripp y Paula se enamoran. Pero el acento no lo quiero poner en este hecho, sino en lo que supone este enamoramiento para la armonía global: la salvación de Tripp. Hecho que metafóricamente viene mostrado por los elementos naturales: Tripp ha estado marcado negativamente por elementos naturales a lo largo de toda la película, por ejemplo, le ha mordido una ardilla y un lagarto. Mas cuando, al final de la película, Tripp cae al mar, es acogido por un delfín compasivo que no le muerde. Tripp, don Juan, ha adquirido el perdón de Dios y el estado de comunión y paz con la naturaleza y los elementos sobrenaturales.

Destaca, para finalizar, un elemento que podremos enlazar con el siguiente apartado. Sorprendentemente, una chica que se dedica profesionalmente-contratada- a engañar a chicos se une con un chico que se dedica a engañar a chicas por gusto. Ambos no distan de ser igual de farsantes y burladores.

La admiración por el seductor: *La Dolce Vita*

La Dolce Vita (1969), de Federico Fellini, nos presenta una figura interesante: Marcello Rubini. Marcello es un escritor y periodista de crónicas que se dedica a trabajar y a tener contacto con mujeres, como seductor pero también como seducible. Recuerda al Don Juan de Byron que se rinde a los encantos de las mujeres que van tras él, porque él es un seductor nato. Por ese motivo, Marcello ya no tiene casi que gastar esfuerzos en conquistar, en mentir o en gustar. Serán ellas las que irán tras él por su propia condición, como sucede en el caso de Emma o Sylvia.

La contrafigura de la mujer es igual de importante que en *El Burlador de Sevilla* para la construcción de la acción y del personaje, pues sin ellas, casi no se explica. En ninguno de los casos sabemos nada de estos hombres, que se definen a través de gestos, comportamientos y acciones. En la fuente de Tirso solo sabemos que es el hijo de Don Diego, que trabaja para la Corte de España; en el caso de Fellini, sabemos que su personaje se dedica al periodismo. En ninguno de los casos, curiosamente, se reconoce la figura materna de la figura.

Las dos acciones transcurren sin un sentido práctico, sin una finalidad aparente por parte de los donjuanes. La diferencia es que, mientras que en la fuente literaria ese transcurrir acaba en un juicio final; en *La Dolce Vita* todo parece que seguirá siendo todo igual, un *in medias res* que solo ofrece una ventana más como espectadores.

Por lo tanto, podemos afirmar que es la ausencia de leyes las que salvan a Marcello y la presencia de ellas las que condenan a Don Juan a la trasgresión y al castigo.

Las dos figuras de seductores deben adaptarse a la sociedad en que viven y, además, actúan como hilo conductor para presentarnos todas aquellas posibles representaciones del imaginario sobre la figura femenina: Isabela, Tisbea, Amintia y Ana Ulloa; o Emma, Sylvia, Maddalena o Paola.

Parece que Marcello tiene una vida tan comprometida con el trabajo que no tiene tiempo para dedicar exclusivamente a las mujeres, simplemente para la seducción alterna pero asidua. Y esto, en *La Dolce Vita*, no es un hecho condenable, sino admirable. Marcello se convierte en un héroe propio del Romanticismo.

El maestro de la seducción: Hitch: especialista en ligues

Hitch: especialista en seducción, es un doctor del amor que conoce todos los trucos de seducción y promete a sus clientes el éxito con aquellas mujeres que deseen:

Con la llegada del Romanticismo, la meditación se apodera de nuestro héroe, y estamos ahora frente al pensamiento; pierde dinamismo pero gana en filosófico, siempre en busca de lo irreal y lejano. Los donjuanes posteriores se caracterizan por su fuerte intelectualismo (Álvarez Ramos, 2007).

Se trata de un experto que comparte sus conocimientos, sus reflexiones y conclusiones con aquellos que acuden a él en búsqueda de ayuda.

Hitch, el mujeriego maestro de la seducción, “solo busca el juego corto” y, sin embargo, es sorprendido por el amor al enamorarse de Sara, una periodista. El protagonista pasa de conquistador a conquistado, de tener el dominio de todos los trucos para la conquista a invalidar todas las técnicas.

Es interesante la concepción, idílica y romántica, de que el hombre tiene a una mujer por la que perder la cabeza, la mujer de los sueños, como en el caso de Albert Brennaman con Allegra Cole, aquella por la que acude a Hitch. Además, el fondo de la película propone que los hombres son capaces de enamorarse, por mucho que sepan del arte de la seducción y se dediquen a ejercerlo (como Hitch), tarde o temprano acabarán enamorándose. Y este hecho no es exclusivo, ni mucho menos, de esta película. Es uno de los recursos más usados en el cine: el motivo de un seductor, indeciso y conquistador insaciable, que finalmente acaba enamorándose de una chica que le hace cambiar.

Cabe apuntar que la idea que “Don Juan es la encarnación de la genialidad sensual definida como seducción” nace en el S.XIX, con pensadores como Kierkegaard. (Schmeling, 1984, p.94) y que Hitch es una, entre tantas, extensión de esta concepción.

La libertad de seducción que acaba en amor: *De boda en boda*

Esta película del 2005 trata de dos amigos (Jeremy Grey y John Beckwith) que van de boda en boda para cazar mujeres en situación de desesperación por un príncipe azul. Se sirven de la mentira y el engaño para ligar con ellas. El tema principal es las aventuras de dos hombres conquistando a mujeres, y podría serlo, en cierta medida, también el de *El burlador de Sevilla*, si damos más importancia de conquistar a mujeres.

Estos dos amigos son similares a Don Juan y su amigo el Marqués de la Mota, actúan juntos y, entretanto, se divierten.

Finalmente, el amor los vence y ambos acaban emparejados. Una de las chicas, rechaza a su esposo por ir con su amor real, no con el que le conviene socialmente. Se trataría de un caso que mezcla elementos del caso que se da entre Don Juan y Amintia y, por otro lado, entre Don Juan y Ana de Ulloa. El protagonista de *El burlador de Sevilla* irrumpe la boda de Amintia y consigue que no se case y, por otro lado, después de la tentativa fallida con Ana de Ulloa, esta se irá con su amor real: el Marqués.

John Beckwith, el último en rendirse al amor, confiesa a Claire que, de no haber tenido la diversión de colarse en las bodas para conocer a chicas, no hubiera dado con ella, su amor verdadero. Por lo tanto, es el caso de un hombre que juega y se divierte con mujeres hasta que el amor real le sorprende.

Tendencias

El motivo del seductor da lugar a muchos y dispares temas, lo que en un momento era la perfección de la justicia divina, ahora se convierte en justicia social e incluso, como sucede en *La dulce vida* se convierte en ausencia de ella. El donjuán es perdonado por haber encontrado el amor, por tener otras prioridades en la vida y/o por ser un ser en búsqueda de libertad. Además, el seductor es capaz de hacer juicios sobre su modo de conquista, aparece como alguien conocedor de su modo de actuar y, como sucede en *Hitch*, puede hasta cambiar su comportamiento y actitud al rendirse al amor. Lo que antes era condenable, ahora se convierte en un acto heroico y digno del hombre, pues todo ser debe tener la libertad de ser quien quiere ser y un hombre en búsqueda constante de propios ideales no puede ser condenado de ninguna de las maneras, más bien aclamado y mitificado. Así como tampoco puede ser condenado un hombre que obra mal, se enamora y cambia su actitud. Vemos, por lo tanto, un sinfín de posibles finales que evitan el castigo y la presencia divina y religiosa; y este sinfín de posibles finales castiga a la dicotomía del bien y del mal: entre medio hay muchas otras opciones y oportunidades.

Con todo, los temas que contienen en su estructura el motivo del seductor avanzan hacia la desacreditación de la religión, la cual pierde importancia y aceptación. Ya no se presenta a un donjuán amoral y ejemplo de lo que no se debe hacer. En resumen, el motivo del seductor adquiere valor, es potenciado, mientras que los aspectos fantásticos y

religiosos pierden validez. Además, el motivo del duelo, que desencadenará el mundo de la ultratumba, representado con Don Juan y el Comendador se fuga. Don Juan ya no tiene un rival tan significativo; es como si *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra* perdiera la segunda parte del título.

Cabe añadir que, esta desacreditación religiosa relacionada con el convidado de piedra crea una acción ralentizada que favorece la psicología del personaje, aunque sea con monólogos internos. De todos modos, está claro que la psicología de Don Juan evoluciona. Si en la obra literaria y las interpretaciones originarias el donjuán se presenta con una psicología estática e incapaz de ser cambiada a lo largo del tiempo, en el Romanticismo se alejan del estatismo y el personaje deja de ser plano.

Se observa también la presencia del conflicto entre individualidad y sociedad, entre hedonismo o goce del individuo en contraste con la sociedad. Un aspecto que se resuelve, en muchos casos, con la unión del individuo a la sociedad y su código mediante el enamoramiento.

La psicología de Don Juan

Si en el Romanticismo se prima el monólogo individualista, no es una insensatez decir que el espectador es partícipe de los pensamientos del donjuán. Y, el hecho de saber en qué piensa ¿acaso no es un paso para profundizar en su psicología? En algunos casos, hasta somos partícipes de por qué situaciones de la vida ha pasado nuestra figura literaria o qué piensa sobre determinados aspectos, como la sociedad o la seducción.

Mucho se ha especulado sobre la psicología de Don Juan y es muy extendida la creencia de que, como Don Juan Tenorio, todos esos hombres que seducen a una mujer tras otra están destinados, tarde o temprano, a encontrar su verdadero amor. Y en parte, es comprensible que se especule porque *El burlador de Sevilla* empieza *in medias res*, por lo que el espectador no sabe nada sobre su pasado, sobre los motivos que lo llevan a estar donde está en el presente, o sobre qué finalidad tiene; él simplemente actúa. La acción tiene más peso que la psicología y la reflexión, por lo que solo podemos conocer la personalidad del Don Juan de Tirso a través de su actuación.

Los rasgos de Don Juan con los que más se especula y que han salido a lo largo de las diferentes figuras de donjuán que se han tratado son: seguridad en sí mismo, rebeldía ante ciertos aspectos, conocimiento y dominio de la psicología femenina, dote de la palabra y el engaño, intereses individuales o falta de sentimientos.

Pero ¿es realmente Don Juan un joven asentimental? ¿Tiene tanta seguridad en sí mismo o disfraza su carencia acumulando conquistas? Quizás tenga tantas faltas personales que las conquistas sean la única forma de adquirir fama y respeto, que solo burle a mujeres “porque se admire y espante/ Sevilla de mi valor” (vv.2533-2542) como método de adquirir un respeto social.

Si bien resulta tarea casi imposible descubrir las motivaciones internas del Don Juan de Tirso, podemos aproximarnos a algunas explicaciones que ayudan a entender las pulsiones internas de este arquetipo.

Algunos autores, motivados por conocer la psicología de la figura y dar explicación a esta, han escrito obras de Don Juan que profundizan en este aspecto. Un caso significativo es el de el Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester que, según explica la obra, se condena, no por deshonorar a las mujeres, sino por miedo a perder su libertad. (Vallejo, s. f.) Una figura que, en este caso, decide la libertad y el enfrentamiento con Dios, para lo cual usa a la mujer como “instrumento de lucha”. “Con esto, Torrente ha logrado entregarnos y explicarnos uno de los aspectos más oscuros de la figura de don Juan: su comportamiento donjuanesco, sus constantes aventuras y engaños”. (Castro Rivas, 2007)

Otro ejemplo significativo es el de la obra teatral “*Don Juan o el amor a la geometría*” de Max Frisch que, con un toque de comedia e ironía, nos muestra a un Don Juan negado al amor, que prefiere la geometría y el conocimiento antes que la vida sexual. “Todo hombre tiene algo más alto que la hembra, cuando está de nuevo sobrio”(Frisch citado en Schmeling, 1984, p. 92), por lo tanto, su infidelidad no viene provocada por ser un seductor nato, sino más bien por el miedo a perderse y perder lo que realmente quiere: el conocimiento por las matemáticas. Es tan simple como entender que hay algo que le gusta más que las mujeres y es por ello por lo que le dedica más tiempo.

Por lo tanto, como se ha apuntado en capítulos anteriores, a don Juan se le puede conocer como a un hombre que peca, como a un auténtico seductor -con o sin remedio final-, como a un trasgresor de normas sociales, como a un héroe o, incluso, como a alguien que

tiene un fondo psicológico digno de ser explicado y que resuelve dudas sobre su comportamiento.

Don Juan y Edipo

Poco o, mejor dicho, nada se habla de la madre de Don Juan en *El burlador de Sevilla*. En ningún momento aparece y ni siquiera se la nombra. Sin embargo, todas aquellas mujeres con las que está parecen saciar la necesidad de una figura materna. Resulta interesante cambiar la visión de “el infalible seductor y burlador” por “el buscador insaciable del amor materno”. Como si de Edipo se tratase, Don Juan está condenado a una búsqueda fracasada de su madre, a la que nunca encontrará ni podrá sustituir por ninguna de las mujeres con las que se topa.

Mientras él cree que está atrapando sus carencias familiares, la realidad es que ninguna de ellas puede llegar a cumplir los requisitos. De ahí pueden explicarse las causas de su pasión por seducir.

Es una interpretación quizás un poco arriesgada, pero, en parte, no tan atrevida. Don Juan busca a su madre en las mujeres, como el alma que -según Platón- busca en el mundo sensible la idea de lo bello sin conseguir captar. A diferencia de Edipo, Don Juan nunca se topará con su madre, pero será la misma búsqueda insaciable y el abandono a esas mujeres lo que le llevará también a un desenlace trágico.

Otto Rank es uno de los que vio en Don Juan el fondo del amor edípico por la figura materna y, tal y como Ian Watt (1999) nos habla del autor: el asesinato al padre de Ana Ulloa, el Comendador, representaría el parricidio equiparable a Edipo y su padre, Layo.

En esta ocasión, el mito o el relato, más que servir al psicoanálisis como pauta para entender problemas y traumas del ser humano, es interpretado y deconstruido a partir del psicoanálisis. Los mitos y el psicoanálisis tienen una doble vinculación que se retroalimenta.

Inseguridades y homosexualidad ocultas tras la fama

También se ha hablado de Don Juan como el gran buscador de fama y reconocimiento social. Es decir, como si la burla a mujeres solo fuera el modo de conseguir aquella admiración que solo los demás le pueden ofrecer.

La búsqueda de fama y reconocimiento puede darse por diferentes motivos, pero casi siempre están vinculadas con ocultar otros aspectos de sus vidas de los que no están tan orgullosos. Por ejemplo, por ocultar su propia infelicidad y su problema por encontrar valor en las relaciones con los demás. Como si la fama fuese una careta de felicidad que oculta su incapacidad de amar. Un ejemplo que ya hemos visto y que representaría este caso es el de Alfie, pero también lo encontramos en la película *Shame*. En este último, más que la fama, ocurre todo lo contrario: el personaje tiene relaciones con mujeres para distraerse y ocultarse a él mismo sus problemas para interrelacionarse y para amar.

Otros apuntan que la fama mediante las mujeres es el modo que tiene el hombre para ocultar su homosexualidad, para que nadie dude de su masculinidad. Así como Marañón destaca las similitudes entre el personaje literario de Don Juan y el conde Villamediana - el cual pretendía exponer todas sus conquistas-, rebela también que el “gran héroe romántico estaba lejos, muy lejos, de ser un modelo de varón” y que cometió el pecado nefando (1960, p.110). O no le interesa el amor, o, como algunos críticos modernos sugieren “los impulsos de don Juan podrían ser de índole homosexual o bestial” (Gerald E.Wade citado por Marañón, 1960, p.110).

La inseguridad en *Shame*

El primer Don Juan, el de Tirso, como cuenta Ian Watt (1999) parece que sea alguien muy seguro de sí mismo, insensible, tanto que quizás lo que le sucede es que tiene problemas para saber cuál es su propia identidad, un ser frágil y vulnerable en el fondo. La cuestión es que igual ni siquiera desea saber quién es y se oculta tras las relaciones sexuales con mujeres, las cuales pierden el honor con dicha actuación.

Su seguridad resulta inverosímil, pues en ningún caso – o con mucho esfuerzo- se atreve a mostrar sus debilidades y sus sentimientos. A veces, incluso, parece una persona vacía, sin motivaciones internas. Se llega hasta el punto en que la figura parece haber decidido no ser nada, alguien que ha preferido dejarse llevar por una vida que ni siquiera sabemos si le llena. Quizás no sabe cuál es su identidad personal y deambula por el mundo dejándose perder o, como ya hemos apuntado, quizás ni siquiera quiere descubrir lo que habita dentro de él. Aunque, a diferencia, Albert Camus (2002) lo considere un ser con autoconocimiento propio de la elección de no ser nada para adquirir su libertad.

En este Don Juan, la figura no incluye la realidad de los demás en su propio yo, es más, lo evita. Simplemente se sirve de la existencia ajena para burlar y trasgredir, en su propio beneficio, y conseguir lo que a él supuestamente le satisface. Y todo esto es aplicable tanto a Brandon, de *Shame*, como a Don Juan.

Dentro de él habita:

Ni más ni menos que el profundo desamor, la misma profunda carencia que habita en el interior de Brandon y del que su adicción al sexo no es más que el síntoma. En el interior de Brandon, aplastada por su insensibilidad emocional, por una represión apoyada por la distracción que le proporciona la rutina del trabajo y un sexo adictivo, habita ni más ni menos que su Sissy interna: vulnerable, frágil, dependiente, quebradiza y con una clara tendencia autodestructiva como veremos más adelante en la película. (...) Brandon tiene una máscara (trabajo y sexo) que oculta su fragilidad (Cardona, 2015).

En *Shame* se suman aspectos que se oponen al Don Juan de Tirso, pues, en lugar de alardear de su situación, Brandon se avergüenza y se esconde. Como bien apunta Jaume Cardona (2015), el personaje también sufre “culpa de ser”, tanto que se autodesprecia inconscientemente. En un momento:

(...) se produce el derrumbamiento de Brandon quien parece conectar, ahora de manera profunda y dolorosa, con esa oquedad vital que le habita, con esa falta de sentido con el que los días pasan, con esa insustancialidad e inconsistencia que le convierte en un no-muerto (...) y que le condena a la soledad y la clandestinidad de su adicción que oculta un gran sentimiento de culpa (Cardona, 2015).

Es verdad que, aunque Don Juan alardee de su situación ante amigos y criado, no parece sentirse tan orgulloso o insensible frente a Dios en el momento del castigo final. Si no, ¿para qué ocultarse, disfrazarse o huir de un territorio a otro? Para evitar el castigo, pero también la culpa.

En *Shame* no se da un desenlace tan claro y trágico como en la obra de teatro, sino que todo continúa después de habernos mostrado un poco más de la psicología de un hombre aparentemente vacío, con miedo al compromiso y con una adicción sexual.

La homosexualidad en *Merlí*

La serie catalana de *Merlí* trata el día a día de un instituto a través de situaciones y experiencias de los personajes que se van entrelazando y presentando a partir del eje conductor del profesor de filosofía: Merlí. Una de las relaciones más importantes que se dan es la del profesor con un alumno: Pol Rubio, el típico rebelde y ligón de instituto que, además, tiene problemas económicos en casa, donde vive con su padre y su hermano tras la muerte de su madre. Comparte con Don Juan las características de: rebelde, seductor, buscador de fama o popularidad, intimidador, burlador o menospreciador de otros que considera no están a su altura, ...

Por todo ello, Pol tiene ganada la fama de seductor y conquistador y no hay mujer que se le resista. De hecho, a lo largo de capítulos se enorgullece de sus conquistas, que van desde chicas de su clase hasta madres de alumnos y profesoras. En ningún momento se avergüenza de ninguna de estas conquistas, es más, alardea de ellas ante sus compañeros y amigos.

Sin embargo, solo hay una cosa que trata de ocultar y de lo que no parece sentirse tan orgulloso: la relación amorosa con su amigo Bruno, que aceptará al final de la serie formalizando su relación con éste. Por lo tanto, resultó que todo lo que había construido ante los ojos de los demás era una mera fachada que ocultaba su gusto por los chicos.

Proceso natural o condicionado

Una manera de explicar la forma de actuar de Don Juan atiende a la edad del personaje. En la obra de Tirso sabemos que Don Juan es un chico joven y rebelde, alguien sin aparentemente metas vitales. Marañón (1960) atribuye dicho carácter a “excesos naturales de la edad”, es decir, a rasgos propios de la juventud y del no saber qué se quiere en edades tan tempranas. Como un proceso de aprendizaje al todo hombre se enfrenta en su desarrollo psicológico.

Es una teoría viable, sin embargo, también se hace referencia al donjuán tardío, alguien que, por el status social que ha adquirido, por ejemplo, por prestigio o dinero, se aprovecha de la situación para estar con muchas mujeres.

Además, en otros casos, el hombre se convierte en donjuán a partir de un suceso concreto, no por naturaleza ni edad temprana. Como ejemplo, ligado al psicoanálisis, tenemos al personaje John Moore de la serie *El Alienista*, el cual paga por estar con mujeres para

saciar el trauma que tuvo con su exmujer en el pasado. Tuvo una prometida que lo abandonó por otro y, según se cuenta en la serie, erotiza un trauma del pasado con las mujeres con que se acuesta. Por lo tanto, es donjuán a raíz de un hecho que irrumpe en su ritmo de la vida habitual y no por naturaleza del hombre.

Una, entre muchas, clases de hombres: *Qué le pasa a los hombres*

Qué le pasa a los hombres es una película que se empeña en mostrar las muchas tipologías de hombre que hay. Se apuesta, más allá de los arquetipos básicos, por enseñar que el mundo es tan diverso como personas haya y que, por ese motivo, no todos los hombres tienen que ser iguales. Sin embargo, no podía faltar el tipo donjuanesco, aquel hombre que no sabe comprometerse. La psicología de los hombres y las mujeres es variopinta y no podemos simplificar el mundo en una disyuntiva: u hombre, o mujer.

Resulta curioso cómo las relaciones amorosas apenas han cambiado del siglo XVII a esta parte: se siguen mostrando relaciones de enamorados, las complejas historias de infidelidades y amantes, gente con miedo al compromiso... Siguen siendo muchas las diferentes formas de afrontar las relaciones. Pero, en definitiva, todo depende de la persona y las circunstancias que está viviendo.

Me parecía, por tanto, un buen ejemplo para expresar esa apertura en la concepción de la figura masculina y del concepto del donjuán, pues no lo tienen que ser todos los hombres y menos, serlo durante toda su vida. Igual que Batricio con su amor hacia Amintia, también en el siglo XXI hay hombres que demuestran amor por sus parejas.

Además, nos resulta fácil ver la diferencia entre lo que sería un donjuán y un hombre que simplemente engaña a su mujer. Mientras uno de ellos siempre está comprometido con una u otra, después de ser infiel a su mujer; el otro (en este caso es un cantante) tiene una estrategia concreta que emplear con todas: les promete mil cosas (como Don Juan a las pobres Tisbea y Amintia) y luego no las vuelve a contactar más, como si las mujeres fueran de usar y tirar.

Con todo esto, se intenta decir que ser un donjuán es un rasgo de la psicología de algunos hombres, un proceso o un estado por el que algunos pasan y otros, además, se quedan. Muchas otras veces, estos hombres acaban saliendo de este círculo de seducciones porque se acaban enamorando, como en la mayoría de las películas románticas o como el Don

Juan de Zorrilla. Nunca sabremos si Don Juan de Tirso podría haberse enamorado, pues el castigo le llegó antes de lo que tenía previsto.

Tendencias

La primera intención del Don Juan de Tirso es la de crear un emblema y una figura que muestre la moralidad y la amoralidad, o sea, cómo está permitido actuar y cómo no se debe hacerlo; algo instructivo. Después evoluciona y, ya en el Romanticismo, su psicología y el yo poético va tomando importancia, por lo que, la psicología del personaje cada vez se expone más.

Don Juan ha suscitado muchas interpretaciones y, una de ellas, es la de su psicología que, como hemos visto, puede ser explicada con muchas y diversas teorías.

Lo que está claro es que, el motivo del asesinato y el mundo fantástico y de ultratumba pierden casi su total importancia y, este hecho, prima a la exploración de la psicología y el origen de Don Juan y del donjuán en general.

Un individuo muy seguro de sí mismo, alguien que sabe lo que quiere y, a veces, pueden ser las mujeres, pero otras veces, puede tener otras prioridades; un proceso natural del hombre hasta dar con la mujer acertada, traumas infantiles, malas experiencias con anteriores mujeres, homosexualidad, ... sea cual sea la explicación del comportamiento seductor y mujeriego, nunca sabremos qué es lo que movía al Don Juan de Tirso a la acción.

Las tantas exploraciones de la figura han permitido la generación de nuevos temas en torno a esta y, a su vez, las múltiples interpretaciones del arquetipo.

[Don juan, libertad sexual y feminismo](#)

Algunos críticos literarios y estudiosos del Siglo de Oro español ven en la obra de Tirso de Molina elementos y motivos feministas, según comentaba la profesora Salomé Vuelta en clase de literatura española. Tal feminismo, cuestionable, vendría dibujado en los personajes de las víctimas Isabela, Tisbea, Ana Ulloa y Amintia. Cuatro ejemplos de mujer válidos a la vez que diferentes. Todas ellas luchan por defender sus valores e ideales, en un mundo más o menos coincidente con ellos.

En primer lugar, tenemos a Isabela que antepone una posible relación sexual con su amado Octavio antes que el matrimonio. Después tenemos a Tisbea, probablemente la voz feminista prioritaria de la obra, pues no cree en el amor y no quiere estar ligada a ningún hombre; es una mujer independiente y autónoma. Su largo monólogo al final de la primera jornada así lo demuestra. A continuación, tenemos a Ana Ulloa que, en una situación muy parecida a la de Isabela, lucha por el amor correspondido que hay entre ella y su primo, más allá de los matrimonios por conveniencia. Y finalmente está Amintia, a punto de casarse con su esposo y que, sin embargo, cancela su boda por las promesas de una vida económicamente mejor que le ofrece Don Juan.

Como hemos comprobado a lo largo del trabajo, los ejemplos de mujer independiente se ven amenazados con la irrupción de Don Juan en sus vidas, un elemento probablemente machista que altera sin piedad las circunstancias de las cuatro mujeres. A lo largo de la obra, la libertad con que se presentan estas figuras femeninas es juzgada e incluso se culpa a la mujer de las acciones de los hombres. Véase, por ejemplo, en los versos 153-156 en que el Rey dice lo siguiente: “¡Ah, pobre honor! Si eres alma del [hombre], ¿por qué te dejan en la mujer inconstante, si es la misma ligereza?”. Es decir, las mujeres son algo cambiante, malo para el hombre y motivo de pérdida de honor. Si la conducta de Don Juan es condenable, una conducta similar en una mujer sería imperdonable.

Por otro lado, también está la posibilidad, más literal, de concebir la descripción de la mujer como todo lo contrario, un relato digno del pensamiento machista. Se intuye, en algunos versos, que la mujer se concibe como un ser débil y que se deja llevar por promesas de una vida mejor, un ser flojo que perjudica al hombre.

Pero ¿Qué pasa si vamos más allá? Al fondo de la obra, más que a la materia o la forma. Podemos extraer que, en el fondo, se nos presenta a un individuo que no quiere comprometerse con el amor, quiere gozar con muchas parejas sexuales. Es un sujeto insatisfecho con las relaciones amorosas que impone la religión cristiana de su tiempo, es decir, la sociedad en que vive. Y éste toma forma de hombre, debido al carácter educativo de la obra y al contexto del siglo XVII, pues sería impensable dicha actitud por parte de la mujer.

Por lo tanto, este individuo sin sexo ni género es alguien a quien no le basta tener una única relación y estar comprometido con ello. Es cierto que las herramientas utilizadas,

el engaño y la seducción con la palabra, no son las más correctas; pero es su único modo de poder vivir conforme a sus ideales sexuales, de preservar su libertad como individuo. De todos modos, no vamos a juzgar si el fin justifica los medios; solamente quiero aportar el hecho de concebir a Don Juan como un exponente más de la búsqueda y lucha por la libertad sexual personal.

Don Juan no tiene una enfermedad mental ni es un violador, como en algunas circunstancias he oído. Y los elementos machistas no provienen de él, sino más bien de quienes le rodean. Él solo miente, a hombres y mujeres, para poder acceder a la libertad sexual de la que le privan.

Don Juan y Carmen

La tradición oral y literaria ha formado figuras mitológicas, tanto femeninas como masculinas, que giran en torno al motivo de la seducción. Si tenemos en cuenta las figuras de la mujer, podemos tomar como referencia a Lilith a modo universal, mito judío de figura femenina que precede a Eva. Lilith, según se cuenta, se negó a ser inferior que Adam en las relaciones sexuales, pues si ambos fueron creados con la misma materia, merecían ser iguales. Tienden estas figuras a convertirse en arquetipos de mujer fatal, por sus características devastadoras y depredadoras de hombres que se le asignan. Otro ejemplo son las sirenas en Ulises, mujeres que hacen perder el poder y control de sí mismo a personas del sexo contrario. Ningún adjetivo bueno está ligado a estas mujeres.

A nivel español, destaca el mito de Carmen, alzado a dicha categoría con la obra del francés Mérimée en 1845. La figura representa la libertad sexual femenina: “una mujer con libertad pero sin heroicidad” (Pujante Segura, 2010).

Carmen tiene que ser castigada, no solo por tener muchos amores y negarse al compromiso, sino también por tratar de tener el mismo poder que los hombres. “Para Carmen, la libertad es un valor superior al amor (lo que ha permitido leer su personaje en clave feminista)”(Gubern, 2002, p. 61-62). Y ya hemos visto que para otros donjuanes hay cosas más importantes que el amor: la libertad también, el hecho de no abandonarse a sí mismo o la geometría, por ejemplo.

Y ¿por qué el mito de Carmen se ha tomado como ejemplo de figura feminista y de la liberación de la mujer y, sin embargo, Don Juan no? Las características y similitudes entre

ambos mitos resultan significativas, son tan similares los motivos que me arriesgaría a unirlos y a tratarlos como un único mito con dos vertientes: la masculina y la femenina.

Dice Román Gubern (2002):

“Carmen propuso en el imaginario de la novela europea una encarnación emblemática de la autonomía sexual femenina, gobernada por la ley del instinto. (...) La muerte final puede ser vista como un castigo moral infligido a su conducta socialmente desviante, purgando con ella su culpa.” Además, “en virtud de la autonomía sexual de Carmen, que elige a sus amantes a su capricho, surge su condición de presunta precursora de la liberación feminista” (pg. 63-64).

Todo el texto puede ser cambiado por Don Juan en lugar de Carmen y seguiría teniendo el mismo alcance, en el sentido de liberación sexual del individuo. Por lo tanto, en un principio son dos arquetipos de amoralidad en su época y, sin embargo, devienen arquetipos de la seducción y del vivir su propio albedrío, algo a que tienen derecho tanto los hombres, como las mujeres.

Hacia la libertad sexual del individuo

Como Gregorio Marañón apunta en su ya recurrido ensayo sobre Don Juan (1960), los límites de la sexualidad se están desdibujando, ya no existe el juego del galán conquistador. Ahora la sexualidad es algo que se regala y ese regalo lo ofrece tanto el hombre como la mujer.

El donjuán actual no podría ser castigado como el Don Juan de Tirso, en primer lugar, porque el motivo del castigo fantástico ha pasado a un plano de incredulidad ante el receptor y, en segundo lugar, porque ninguna ley (digo divina y humana) tiene la potestad de castigar la conducta de libertad sexual individual siempre y cuando esta respete la libertad de los demás.

Quizás, para algunos, sea absurdo pensar que el mito sigue vigente y llegados a este punto vean su decadencia. Porque si la seducción es libre y, supuestamente, se ha conquistado la libertad sexual del individuo, ya no tiene sentido conservar un mito sobre este hecho, pero esto es otro debate.

A continuación, trataremos un par de ejemplos audiovisuales de este cambio de paradigma en la concepción de Don Juan y Carmen, como figuras que representan la igualdad de ambos sexos y la libertad para ellos.

Sobre la igualdad y la libertad: *No soy un hombre fácil*

El film francés, del año 2018, trata sobre cómo sería el mundo dominado por mujeres y reclama la igualdad de ambos géneros, más que la supremacía de uno sobre el otro. El tema principal es la búsqueda de la igualdad de género, en la que se incluye también la libertad sexual de ambos.

Al principio, se nos presenta a Damián, un hombre al que le asusta el amor y las relaciones comprometidas con mujeres. En una cita con su psicoanalista, descubrimos que tiene un trauma infantil: de pequeño había captado una única vez la atención de la niña que le gustaba, en una función teatral y vestido de chica, y solo fue para reírse de él. Esa parece ser la explicación a su actitud seductora, a la vez que el psicoanalista le explica que la forma de conquistar de las niñas es cabreando al niño.

Damián se dedica a crear y vender aplicaciones móviles y su nuevo invento lo llama el “empalmómetro”, una app para contabilizar las relaciones sexuales y crear estadísticas anuales con los logros. El único elemento que le falta a Don Juan es una herramienta digital para medir el rendimiento sexual con las mujeres.

Sin embargo, tras un pequeño accidente todo cambia: el mundo es de las mujeres y son los hombres los que luchan por la igualdad de género bajo el apodo de “masculinistas”. Ahora las mujeres cumplen el rol de los hombres y los cargos laborales más altos son ocupados por ellas. Damián tiene que aprender a dejarse seducir él por la mujer a la que estaba seduciendo. Todo está invertido y son ellas las que se presentan como las infieles y promiscuas, aquellas que juegan con los pobres hombres.

El fondo de la película me lleva a afirmar que la actitud machista y el hecho de asignar solo a los hombres el rol de los que seducen es una cuestión cultural y relativa. Toda dominación, aunque sea a la inversa, está igual de mal. En este caso, la sociedad es la que define nuestra actitud, más que las psique masculina o femenina que no tienen tantas diferencias entre sí. Por lo tanto, el papel de Don Juan debe ser unisex en la medida que se defiende la igualdad entre hombres y mujeres. En definitiva, un juego de cambio de

papeles que nos hace cuestionarnos las pequeñas concepciones de género que tenemos interiorizadas.

Todos estos comportamientos de género son algo adquirido socialmente, en su gran parte, y desde pequeños estamos sujetos a las expectativas que se generan los demás con nosotros. Incluso si miramos en antepasados, como sugiere la película, ellas pueden ser las superiores por naturaleza por el hecho de ser quienes tienen hijos e incluso cazan, o los hombres, porque son los que acostumbraban a pelear. Es tan relativo, que todos podemos ocupar el puesto que queramos en esta sociedad, al igual que los donjuanes y las características de estos no siempre tienen que estar relacionadas con el sexo masculino.

Héroes de la liberación sexual: *Nola Darling*

La serie *Nola Darling* de Netflix, dirigida por Spike Lee y basada en su anterior película *She's Gotta Have It* (1986), nos sirve como claro ejemplo para comparar con Don Juan y el tema de la liberación sexual del individuo, ya sea este hombre y mujer.

Nola es una mujer que vive en Brooklyn y trabaja como artista local intentando vender sus pinturas y haciendo exposiciones de sus obras. Esta mujer tiene un gran carácter feminista, pues a través de los diversos capítulos reivindica los derechos de la mujer, la cual debería poder vestir como quisiera, caminar por la noche sin tener miedo a ser acosada y poder vivir su vida sexual del modo que escoja.

Los valores que promueve la serie a través de la protagonista responden perfectamente a la igualdad de género y a la libertad individual de ser y vivir lo que queremos y no lo que se espera de nosotros. El tema principal bien podría ser el feminismo que promueve la igualdad sexual. De hecho, Nola trata de descubrirse a sí misma a través de relaciones paralelas con tres hombres y una mujer, con quienes tiene vínculos afectivos diversos. La serie explora su psicología a través de sus monólogos, por lo que entender la situación vital del personaje es un factor clave para entenderlo y empatizar con él.

Ella, al contrario que Don Juan, no miente a ninguno de ellos, pues en todo momento mantiene una conversación abierta y les muestra su realidad, que ellos pueden aceptar o no. Don Juan, en su época, no permite a sus parejas ser libres de decidir, ya que con sus engaños las lleva hacia donde él quiere. Quizás la clave sea la comunicación, pero si Don Juan hubiera contado las condiciones a sus mujeres, ninguna habría aceptado.

Llegados al siglo XXI, lo que predica Nola Darling también debe ser igual de aplicable al hombre, el cual tiene que poder disfrutar de su intimidad como mejor sepa o quiera (sin coaccionar a nadie) sin ser condenado. Por lo tanto, Don Juan podría, fácilmente, ser visto como bisexual, homosexual, explorador de su sexualidad, poliamoroso o, simplemente, apasionado del sexo y de las mujeres. Cualquiera de las opciones debería ser lícita.

Si Nola Darling es concebida como heroína de la liberación sexual, ¿por qué no podría serlo también nuestro héroe del siglo XVII? Todos tenemos derecho a vivir nuestra sexualidad como queramos, aunque en otra época haya sido amoral.

Tendencias

En mito de Don Juan, tras haber pasado por el filtro del romanticismo, cada vez adquiere más importancia la psicología y el entendimiento del carácter de la figura. A medida que avanza el tiempo el personaje no decae, sino todo lo contrario, se ensalza con otras interpretaciones y el interés constante que despierta a otros autores.

Se han creado obras teatrales y narrativas que favorecen la exploración de la figura, como hemos visto, pero también ensayos como el de José Ortega y Gasset: *Introducción a un Don Juan* (1921) y “*Las dos ironías, o Sócrates o Don Juan*” presentes en *El tema de nuestro tiempo* (1923); el de Gregorio Marañón: *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda* (1940) o *El mito de Sísifo* (1942) de Albert Camus en el capítulo de “*El donjuanismo*”. Merece también una mención la obra de E.T.A Hoffmann (del periodo del romanticismo), pues apunta dos vertientes desde las que se puede concebir el arquetipo: desde un significado negativo y desde otro positivo, los cuales se han tratado de explorar un poco más a lo largo del trabajo.

La previa exploración de la psicología unida a la libertad sexual de los últimos tiempos da como resultado la interpretación de Don Juan como un individuo en la búsqueda de la libertad individual y sexual. Además, se puede llegar a concluir que las psicologías de hombre y mujeres no son tan diferentes, ambos pueden desear y acceder a este tipo de relaciones. Si anteriormente, Don Juan podía enamorarse de una mujer que, muy a menudo, había sido parecida a él; ahora ambas figuras adquieren independencia e igualdad de derechos.

CONCLUSIONES

El campo de la Literatura comparada aún tiene que fijar sus límites de actuación, pues el estudio comparativo de las expresiones artísticas, partiendo de una fuente literaria, es muy interesante a la vez que enriquecedor.

Dejando de lado este aspecto, con este trabajo pretendía analizar cómo el motivo del donjuán (el seductor) se repite a lo largo de la historia y toma forma en otros personajes, que crean nuevos temas y significaciones (interpretaciones) para el Don Juan de Tirso de Molina. Es decir, el tema de *El burlador de Sevilla* puede ser tan amplio como interpretaciones del mito crea la historia y la sociedad.

Todas esas interpretaciones dan lugar a nuevos temas, los cuales hemos ido viendo y comparando a lo largo del trabajo, partiendo del tema inicial: la perfección de la justicia divina sobre la justicia humana y el castigo que merece un ser tan amoral que se dedica a burlar mujeres y hombres, a trasgredir valores sociales.

Se ha pasado, evolucionando la figura, de un rebelde con una lección que aprender, a un burlador que ni siquiera aprende de su castigo, a un mujeriego capaz de enamorarse o a un héroe idealista, etc.

Por consecuencia, algunos de los temas que han ido surgiendo han sido: la lucha individual en contra de los valores sociales, la búsqueda de la libertad sexual, el camino elegido por un ser vacío, la influencia de traumas psicológicos, la capacidad del amor por cambiar al hombre, y un sinnúmero de posibilidades que ofrece el mito.

Creo que el mito, más que muerto, nos sorprende a medida que avanza el tiempo con nuevas aportaciones, como una fuente inagotable de fondo y significado que lleva cuatro siglos reviviendo y reviviéndonos.

Además, el tema de Don Juan, aunque se haya creado en España y en una época concreta, extiende su valor en el tiempo y el espacio haciendo de este algo universal y aplicable a, por lo menos, la cultura occidental. Como ejemplo del fruto de esta universalidad tenemos las producciones audiovisuales que se han analizado, las cuales incluyen el arquetipo del donjuán visto desde diferentes vertientes. Según las situaciones en que este se desarrolla y desenvuelve, el tema y prisma con que se trata a Don Juan será uno u otro, y las interpretaciones cada vez serán más y más diversas.

He expuesto algunos ejemplos que han permitido hacer comparaciones e ir avanzando en interpretaciones, sin embargo, existen una infinita lista de series y películas en que se presenta y se aborda la figura del donjuán, como por ejemplo en *Cómo conocí a vuestra madre*, James Bond en sus películas, *Dos hombres y medio*, *Crazy, stupid, love*; *Frasier*, *Cómplices*, *American Playboy*, *No hay dos sin tres*, *Sexo en Nueva York*, ... Aún con tantas producciones audiovisuales que tratan la figura del seductor insaciable, la concepción que más predomina es la del hombre rebelde que aún no está centrado, un hombre que se deja llevar por sus pulsiones hasta que conoce a la mujer de sus sueños, aquella que le hace cambiar. Es el desenlace que más éxito tiene en la actualidad, y desde el siglo XIX.

Las tendencias, al final de cada apartado, muestran cómo la evolución histórico-social permite también el crecimiento del mito. Cómo, poco a poco, pasa de ser un ser despreciable y digno de un castigo, a un ser que gana humanismo a través de la exploración psicológica. Don Juan es un arquetipo, más que un mito, que se reconstruye constantemente y se adapta a los gustos del público. Los espectadores lo remodelan en forma y fondo a su convivencia sociocultural, y el imaginario colectivo de estos recoge los valores expuestos para interrelacionarse con los demás espectadores. Por lo tanto, también los argumentos más exitosos, recogidos de la tradición, se modifican a las necesidades y requerimientos contemporáneos, por lo tanto, la constante evolución y transformación del Don Juan, me hace afirmar que el mito está igual de vivo que siempre.

Y esto nos lleva a hablar de cómo el contexto histórico-social y la situación del teatro barroco influyó y contribuyó al desarrollo y a la vivacidad del mito. Los textos teatrales en el siglo XVII eran vendidos a un capocómico -director de una compañía teatral- los cuales podían modificar los textos a su antojo y representarlos allá donde quisieran. Este hecho facilitó la extensión del mito por Europa, así como la creación de otras obras alrededor de la figura. La pluralidad argumental, y el temprano éxito, del tema del joven rebelde da pie a su difusión.

Como resultado: tenemos un mito de amplio relativismo, con el que, a menudo, se juega a añadir y quitar motivos para generar nuevos temas e interpretaciones. El claro ejemplo es la pérdida del convidado de piedra en los argumentos más actuales, en beneficio al *leitmotiv* de elementos de seducción.

Está claro que las producciones audiovisuales analizadas beben de motivos, temas y argumentos del donjuán ya explorados, de carácter universal. Además, es sorprendente la vigencia y la comunión de tantas interpretaciones de Don Juan en la actualidad. Don Juan no ha muerto, solo evoluciona su tema y, muy probablemente seguirá existiendo hasta que logremos alcanzar “la cultura biológica” de la que habla José Ortega y Gasset (2005).

REFERENCIAS

- Álvarez Ramos, E. (2007). Hacia una nueva (re)visión del mito de Don Juan: análisis y valoraciones. *Actas del XLI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español.*, 363-375.
- Balló, J., & Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Becerra Suárez, C. (2011). El mito de Don Juan en el cine: De Molière a Jacques Weber. *Arbor*, 187(748), 259-267. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2006>
- Camus, A. (2002). *El mito de Sísifo/ «El donjuanismo»*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cardona, J. (2015). CINE Y PSICOLOGÍA: SHAME - DESEOS CULPABLES - (Steve McQueen, 2011): Más sobre los hombres huecos. Recuperado 20 de mayo de 2018, a partir de <http://www.cineypsicologia.com/2015/08/shame-steve-macqueen-2011-mas-sobre-los.html>
- Castro Rivas, J. (2007). Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester: Reelaboración de los Orígenes. *Revista chilena de literatura*, 149-165.
- Chillón Asensio, L. A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Chillón, A. (2000). La urdimbre mitopoética de la cultura mediática. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (24), 121-159.
- Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Frenzel, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Gredos.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos/capítulo dedicado a Don Juan*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Gendarme de Bévoite, G. (1906). *La légende de Don Juan*.
- Gil-Albarellos, S. (2003). Literatura comparada y tematología. *Exemplaria*, 6, 239-259.
- Gnisci, A., Sinopoli, F., Stella, F., Trocchi, A., Pantini, E., Nucera, D., ... Giuliani, L. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Editorial Anagrama.
- Gubern, R. (1993). *Espejo de fantasmas: de John Travolta a Indiana Jones*. Espasa Calpe.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica.
- Guyard, M.-F. (1969). *La Littérature comparée*. Paris : Presses universitaires de France,. Recuperado a partir de http://cataleg.uab.cat/iii/encore/record/C__Rb1211797__Sguyard__Orightresult__U__X4?lang=cat
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Çédille*, 2.
- Ion, M. A. (2003). *El viaje de Don Juan a través de los siglos*.
- Kirk, G. S., 1921-. (1973). *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas / Trad. A. Pigrau*. Barcelona: Barral Editores.
- Lévi-Strauss, C., & Arruabarrena, H. (1987). *Mito y significado*. Alianza Editorial.
- Lisón Tolosana, C. (2007). *Introducción a la antropología social y cultural: teoría, método y práctica*. Akal
- Maestro, J. G. (2013). ¿Qué es la Literatura Comparada? Recuperado 21 de mayo de 2018, a partir de <http://www.academiaeditorial.com/web/que-es-la-literatura-comparada/>
- Malinowski, B. (1986). *Els argonautes del Pacífic occidental*. Barcelona: Edicions 62.
- Malinowski, B. (1982). *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*. Barcelona: Buenos Aires.
- Malinowski, B. (1975). *La Vida sexual de los salvajes del Noroeste de la Melanesia*. Madrid: Morata.
- Marañón, G. (1967). *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marañón, G. (1960). *Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Martí, A. (2011). *Un somni europeu: història intel·lectual de la literatura comparada : de la Weltliteratur a la literatura comparada*. València: Universitat de València.
- May, R. (1992). *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Paidós.
- Molina, T. de, & Bravo de la Varga, R. (2006). *El burlador de Sevilla/Don Juan Tenorio*. Casals.
- Naupert Naumann, C. (Universidad C. (s. f.). La tematología vista por Claudio Guillén y su andadura en "tiempos de. *Edición digital a partir de Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2010, pp. 99-106(pp.99-106)*.
- Ngamba, M. N. (1989). La literatura comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma, 1-13.
- Ortega y Gasset, J., & Granell, M. (2005). *El tema de nuestro tiempo/ «Las dos ironías, o Sócrates y Don Juan» (22ª)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pichois, C., & Rousseau, A. (1969). *La Literatura comparada / por Claude Pichois y André M. Rousseau ; trad. Germán Colón Doménech*. Madrid : Gredos.
- Pujante Segura, C. (2010). El mito de Carmen a finales del siglo XX: desmitificación o remitificación.
- Ruano de la Haza, J. M. (s. f.). La relación textual entre El burlador de Sevilla y Tan largo me lo fiáis. Recuperado 12 de abril de 2018, a partir de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-relacin-textual-entre-el-burlador-de-sevilla-y-tan-largo-me-lo-fiis-0/html/021d0584-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- Ruiz, T., & Magdalena, M. (2013). Del hedonismo y las felicidades efímeras On Hedonism and Ephemeral Happinesses. *Sociológica*, 28(79), 79-109.
- Sánchez-Mesa Martínez, D. (2015). Los estudios sobre la cibercultura y los new media. Extendiendo el campo de la literatura comparada. *Cyberculture and New Media Studies. Expanding the Comparative Literature Field.*, 4(2), 79-99. Recuperado a partir de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=111447825&lang=es&site=ehost-live>
- Sanmartín Sáez, R. (2009). Donjuanes del siglo XX. *Revista d'estudis literaris ibèrics*, 3, 33-58.

- Schmeling, M. (1984). *Teoria y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- Trousson, R. (1981). *Thèmes et mythes : questions de méthode*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
- Vallejo, S. S. (s. f.). Don Juan, el mito vivo en Gonzalo Torrente Ballester, *31*, 213-228.
- Vega, M. J., & Carbonell, N. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Editorial Gredos.
- Watt, I. P. (1999). *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weisstein, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Diferencias entre Casanova y Don Juan. (s. f.). Recuperado 21 de abril de 2018, a partir de <https://sobrecuriosidades.com/2008/11/14/diferencias-entre-casanova-y-don-juan/>
- Mito, rito y creación. (s. f.). Recuperado 4 de marzo de 2018, a partir de <https://mitoritocreacion.wordpress.com/tag/malinowski/>