

Don Juan, la ciudad y la modernidad, o el mito pide sombras

Jüri Talvet
Tartu Ülikool

Los máximos mitos creados a partir de la gran literatura occidental en la Edad Moderna se limitan, para mí, básicamente a estos cuatro: el de Hamlet, el de don Quijote, el de don Juan y el de Fausto.

Sin duda, hay otros protagonistas de la gran literatura universal cuyas historias son bien conocidas en el campo internacional de la cultura: Romeo, Julieta, Otelo, Desdémona, Shylock, Gargantúa, Robinson Crusoe, Oliver Twist, Jane Eyre, Emma Bovary, Roskolnikov, Anna Karenina, Dorian Gray, y muchos más. Apenas forman un mito. Son, sobre todo, historias de algunos personajes imaginarios creados por grandes escritores. Sus protagonistas encarnan una idea, un tema, un tipo de carácter o un motivo universales, pero les falta la oscuridad anónima y la ambigüedad filosófica que desde la antigüedad han caracterizado a algunos de los mitos más conocidos del mundo occidental, como los de Ulises, Orfeo o Edipo.

Estos cuatro grandes mitos culturales creados, respectivamente, por Shakespeare, Cervantes, Tirso de Molina y Goethe, sí que comparten ya cierta oscuridad en su origen. Shakespeare basa su *Hamlet* en la historia semimitificada del historiador medieval danés Saxo Grammaticus. Cervantes afirma que se limita a traducir del árabe la historia de don Quijote y Sancho, escrita por Cide Hamete

Benengeli, y que ya habían circulado otras versiones de la misma. Aún hoy, en España, mucha gente culta cree que el creador de la figura y de la leyenda de don Juan fue el romántico José Zorrilla, mientras que los investigadores siguen debatiendo sobre la autoría de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, tal como nos ha llegado de principios del siglo XVII. También es bastante oscuro el origen de la historia de Fausto. No sólo existe, antes de que la (re)creara Goethe en su *Fausto* (1808-1832), en un libro anónimo alemán y en el drama del británico Christopher Marlowe, sino que el mismo motivo del pacto entre el hombre y Satanás aparece, por ejemplo, en el *Milagro de Teófilo* del poeta medieval francés Rutebeuf y, más tarde, en *El mágico prodigioso*, de Calderón.

Así, el mito pide sombras. Si se elimina la sombra de la historia, se desvanece el mito.

Por lo tanto, al poder existir únicamente entre la sombra y la luz, los grandes mitos adquieren una gran dosis de ambigüedad.

Al mismo tiempo, aunque la idea del mito parezca contradecir la de la historia, los grandes mitos universales nunca han prescindido de los signos históricos, sobre todo del lugar. Todos tienen en su origen un *locus* histórico determinado. Si ese *locus* no aparece, el mito se retira a una oscuridad total y se aleja de nosotros, los receptores humanos concretos e históricos. Para que un mito sea aceptado por el Lector histórico, requiere una dimensión plenamente concreta e histórica, como mínimo, de su punto de partida. Un *locus* concreto humaniza el mito, permite que pueda penetrar en nuestras vidas y así, continuar su vida en la historia, ayu-

dándonos a entendernos a nosotros mismos.

En otras palabras, un lugar determinado e histórico en un mito dinamiza su a-temporalidad y universalidad, por paradójica que tal conclusión nos parezca.

Las historias cuyos personajes han sido ideados desde su origen por un escritor como símbolos, exentos de una vida concreta e histórica, tienden a marchitar el mito. Es verdad que, sobre todo Mijaíl Bajtín, a partir de su estudio de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, introdujo en los estudios literario-filosóficos la noción de la ambivalencia, o la ambigüedad. No obstante, parece cierto que aunque se hable del *grosso riso* de Rabelais y que la gula de Gargantúa o el apetito pantagruélico se hayan hecho proverbiales, la obra de Rabelais no logra crear un mito (y lo cierto es que jamás había tenido ese propósito). El reino de Pantagruel se llama Utopía, el *no-lugar*, según lo ideó, medio siglo antes, el ingenioso humanista británico y amigo de Erasmo, Tomás More. La capital de Francia, París, sí aparece vagamente en esta obra fantástica y rebosante de fantasía, pero sólo para ser rechazada por la imagen de su "bautismo": la del diluvio originado por las cascadas de orina del joven Gargantúa. Rabelais nos explica que el joven gigante orinó *par ris* (por risa), y que a partir de esto la capital francesa así fue bautizada: Pa-ris. (*Garagantúa*, cap. 17).

En el mismo acto del "bautizo" la ciudad, con su nuevo nombre, se hunde en las aguas muertas de la gran Naturaleza. El agua bendita del cielo (y también el vino sagrado de la eucaristía, puesto que Gargantúa promete ofrecer vino a los

ciudadanos del lugar) se transforma, en una imagen ejemplarmente grotesca, en algo que rechaza a fondo la bendición del Verbo. Toda ciudad no sólo es una máxima *concentración* de hombres, casas y calles, sino también de palabras, verbos, signos. Rabelais los crea, y al mismo tiempo los deforma y destruye. Desconfía de la ciudad, con sus palabras y sus retóricas del progreso. Encamina a sus protagonistas hacia el mar y las fuentes más profundas de la vida, en busca de una respuesta filosófica frente al absurdo civilizador, repleto de discursos vanos, dogmatismos, extremismos y ceguera verbal.

Lo mismo ocurre en la mayoría de las obras en que se acentúa una tendencia alegórico-simbólica (así, en *El criticón*, de Gracián, *El viaje del peregrino*, de Bunyan, *Los viajes de Gulliver*, de Swift, etc.). Por la vaguedad de su *locus*, no crean mitos.

En las obras literarias que han engendrado grandes mitos universales, en cambio, el lugar de la acción está situado en una región determinada por rasgos históricos. Así, la acción de *Hamlet* tiene lugar en Dinamarca y, sobre todo, en el palacio de Helsingör. Don Quijote y Sancho Panza cabalgan por las llanuras de La Mancha. En la primera parte del *Fausto*, la acción se centra en Leipzig y las proximidades de las montañas de Harz. Según nos cuentan el libro anónimo alemán citado antes y Marlowe en su *La trágica historia del doctor Fausto*, Fausto se había educado en Wittenberg, la cuna de la Reforma protestante. Luego, ya en calidad del mago, realiza varios viajes terrenales y fantásticos. Así, visita al emperador Carlos V en Praga. En la segunda parte del

Fausto, el mundo que rodea al protagonista se hace cada vez más fantástico y fantasmagórico. Fausto se dirige a la antigua Grecia, y en Esparta encuentra a su anhelada Helena. Aun así, abundan nombres concretos de lugares históricos, muchos de los cuales se asocian con antiguos mitos.

El irlandés James Joyce entendió muy bien el funcionamiento del mito, pues en su *Ulises* proyectó la historia de *La Odisea* en la capital irlandesa, Dublín, de su propia época. En esta gran novela experimentadora, el lugar de la acción es concreto hasta en los detalles más minuciosos. Es verdad que Franz Kafka, en cambio, casi nunca concretizó los lugares de la acción de su narrativa; sin embargo, hay una abundancia de detalles costumbristas que identifican con claridad al imperio austrohúngaro como el *locus* principal a partir del cual Kafka creó su poderoso mito de la enajenación y la soledad modernas del hombre. En algunos casos, como los de Faulkner y García Márquez, los lugares de la acción son imaginarios (Yoknapatawpha y Macondo, respectivamente). No obstante, también es muy claro que Yoknapatawpha sólo puede identificarse con el Sur de los Estados Unidos y Macondo, con la América Latina caribeña.

Dentro del contexto de los grandes mitos, el de don Juan creado por Tirso de Molina destaca por su profunda originalidad. Por un lado, es el mito literario que más ha recorrido el tiempo y el espacio. Es decir, que pese a todo tipo de modificaciones y fragmentaciones, el *sujet* o la trama, después de que lo creara Tirso de Molina a principios del siglo XVII, ha reaparecido

en las obras de muchos escritores de los siglos posteriores, así como en espacios culturales alejados de España. Ya en vida de Tirso de Molina se transmigró a Italia, y más tarde, en la segunda mitad del siglo XVII, se adueñaron del *sujet* los franceses. En la historia posterior de don Juan, ya transformada en mito, los escritores han partido sobre todo de la versión de Molière (1665), aunque es verdad que en ella se han acumulado muchas influencias. Es decir, el Don Juan original, andaluz y español, ha sufrido una *desterritorialización* radical. Esto se revela ya en el *Don Juan* de Molière, puesto que el comediógrafo francés situó la acción de su obra en Sicilia e introdujo una serie de personajes (Sganarelle, Pierrot, Charlotte, y otros) que poco tenían que ver con Italia, y mucho menos con Andalucía, la cuna de don Juan.

El milagro de la creación de Tirso de Molina reside precisamente en que la desterritorialización posterior –un proceso desmitificador, sin duda– no haya debilitado la potencialidad del mito, sino que don Juan ha entrado con nosotros, siempre potente y joven, en el siglo XXI.

Creo que el mismo título de la comedia de Molière revela el poder del *locus* de la obra original de Tirso de Molina. A propósito, el comediógrafo francés, sin duda el primer gran escritor que resucitó el tema, fue también el primero en eliminar del título su segunda parte, “el convidado de piedra”, que ya había empezado a dominar, convirtiéndose en un título autónomo (*Il convitato di pietra*, de Cicognini y Giliberto, *Le festin de pierre* de Dorimon y Villiers) en las puestas en escena en Italia y Francia. Si bien el contorno de don Juan cambió de raíz en la obra de Molière, el

protagonista, como el más intenso vínculo con el *locus* original del mito, no sólo reapareció, sino que empezaba a resaltar de modo muy especial. No descarto en esto la influencia del factor sociocultural. Fue precisamente en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII donde las ideas laicas y libertinas, pese a la fuerte oposición de la iglesia, empezaron a divulgarse. Aun así, Molière mitigó hasta cierto punto la negatividad de su don Juan, lo convirtió en un portavoz de la crítica social. “No soy peor que el resto de la sociedad,” parece decirnos su protagonista. “Soy corrupto, pues todos lo son”. Opta, pues, por colocarse en esa parte “mala” de la sociedad, que los “buenos” de la misma sociedad critican y condenan. En Molière, don Juan se convierte en precursor de los Gobsecs, los Rastignacs y los Goriots, de la literatura crítico-realista y naturalista que empezaba a dominar en Europa a raíz de la obra de Balzac. Son las malas hierbas de la ciudad y la civilización. Poca ambigüedad queda en ellos. Les condenan los escritores, pese a presentarlos como víctimas de una sociedad viciosa y mostrar cierta compasión por ellos, y les condenará todo lector bueno y ético.

El mito de don Juan creado por Tirso de Molina, sin embargo, me parece mucho más complejo. Va más allá de la crítica social, aunque de ningún modo la elude. Se centra más bien en las contradicciones interiores del hombre. Un hombre que no es el que muchas lenguas occidentales, lingüísticamente –*hombre, homme, uomo, man*–, han denominado para representar al ser humano. No, aquí se trata sobre todo del *varón*, del *macho*. Don Juan es un mito del *macho occidental* y, más

precisamente, del *macho joven y modernista*, en su esencia.

Acabo de mencionar que el don Juan de Molière es un precursor de los personajes que en la literatura occidental posterior empezaron a encarnar el vicio de la ciudad y de la civilización. Cabe precisar, sin embargo, que la imagen de la ciudad aparece ya poderosamente en la obra de Tirso de Molina, y que en ésta resulta incluso más ambigua que en las historias posteriores de don Juan.

Las aventuras de don Quijote y Sancho Panza transcurren en paisajes rurales. La imagen fugaz de Barcelona, en la segunda parte de la novela, resulta excepcional. El príncipe Hamlet es un hombre de palacio y la acción del drama apenas sale del ambiente palaciego. Es verdad que, al igual que Fausto, Hamlet ha hecho sus estudios en la misma cuna de la Reforma, Wittenberg. Las ciudades han sido la cuna de las universidades y, por consiguiente, de las ciencias naturales y positivas. La duda de Hamlet en cuanto a los valores tradicionales y monárquicos está inspirada por la ciudad, el origen del proceso civilizador. La duda de Hamlet, sin embargo, parece trascender la misma ciudad; su credor, Shakespeare, es plenamente consciente de que la corrupción del poder, palaciega y feudal, se trasladaría a la ciudad en una proporción cada vez mayor. Por esto, la venganza de Hamlet no llega a simbolizar plenamente una acción progresista. Más bien encarna una huida de la realidad mediante el suicidio.

Tampoco se forma una relación esencial con la ciudad en el mito de Fausto, creado por Goethe. Es verdad que el origen del

mito, sobre todo en el tratamiento de Marlowe, lo inclinaba hacia soluciones progresistas. La imagen del trabajo técnico en nombre de la humanidad, para domesticar las “fuerzas ciegas” de la naturaleza, a tenor de los ideales de la Ilustración, aparece fugazmente antes del final de la obra del escritor alemán. Sin embargo, el núcleo del esquema filosófico de Goethe es otro: es el del hombre en busca del amor, partiendo del amor terrenal (Margarita), aspirando al amor ideal (Helena), para terminar en el ascenso solemne y religioso hacia la Virgen María. El mito de don Juan está muy alejado de la solemnidad de Goethe, en quien ya pesa la fuerte carga del idealismo filosófico alemán, entre la Ilustración y el Romanticismo.

El don Juan de Tirso de Molina dista de don Quijote, Hamlet y Fausto por su *negatividad esencial*. Encarna el mal. Gerald E. Gillespie, en su excelente estudio sobre don Juan¹ traza una analogía entre don Juan y Fausto como encarnaciones del mal, en contraposición con don Quijote y Hamlet, que serían los “buenos”. Creo, sin embargo, que precisamente por el tratamiento que le dio Goethe –y casi podría asegurarse que sin la intervención de Goethe el mito difícilmente funcionaría– Fausto fue radicalmente mejorado. La Virgen María lo toma en sus brazos y lo redime.

Esto no ocurre con don Juan, pese a los esfuerzos de los románticos europeos de domesticarlo y mejorarlo. (De hecho, el germen de la mejora de Don Juan ya se encuentra en la parte final de la obra de Molière, pues doña Elvira lo quiere apartar de sus pecados.) Pese a estos

intentos románticos, subsiste la raíz oscura de la negatividad en Don Juan, aunque sea, hay que admitirlo, una negatividad problemática. Quizá su relación con la ciudad nos ayuda a encontrar una clave.

A diferencia de don Quijote, Hamlet y Fausto, don Juan es un *héroe urbano*. Es el burlador de Sevilla. Esta vinculación me parece importantísima en su mito. Se pierde, sin embargo, a partir de Molière, pues en su *Don Juan* no aparece Sevilla ni tenemos la larga y sumamente funcional descripción de Lisboa, presentada en la obra de Tirso de Molina por el personaje que al final del drama se convierte en un doble de Don Juan o, como mínimo, en un elemento profundo e indisoluble de su mito: el comendador don Gonzalo, el convidado de piedra. En Molière, éste aparece sin ningún vínculo, al público le cuesta entender de dónde y por qué sale a escena. Para mitigar la artificialidad de su imagen, Molière lo convierte explícitamente en un espíritu, símbolo del tiempo. En Tirso de Molina, todo es mucho más complicado. El mito en Tirso no se reduce a una comedia. Tampoco es una tragedia parecida a *Hamlet*. Es un drama humano, el drama del hombre varón y macho.

En este drama, que se proyecta sobre paisajes urbanos y sobre la relación entre la ciudad y la naturaleza, la mujer tiene su papel irreducible. Ofelia, en Hamlet, es una joven indefensa y sumisa, víctima de intrigas palaciegas y también del egoísmo y la brutalidad del propio Hamlet. Dulcinea es una mujer imaginaria que encarna el principio del amor noble, el cual, según parece dar a entender Cervantes, debería encaminar la existencia

¹ GILLESPIE 1996, 207-220.

humana hacia una simbiosis de los valores espirituales y terrenales. También tiende a ser meramente simbólica la presencia de la mujer en el *Fausto* de Goethe.

Las mujeres de don Juan, en cambio, no son meros símbolos. Encarnan a la mujer histórica alejada de toda abstracción e idealización. Son parte esencial en la formación del mito de don Juan en su raíz sexual. Sin mujeres, el mito de don Juan no tendría sentido. Tampoco lo tendría sin la oscuridad sexual y urbana que Tirso de Molina dejó como herencia a la posteridad.

Considero muy importante la observación de Ignacio Arellano² según la cual el don Juan de Molière, siendo más bien un hombre de discursos que un hombre de acción, destruye la base dramática del mito. En un sentido muy próximo a éste, Yuri Lotman mencionó ingeniosamente que la sexualidad auténtica se revela con menor intensidad en las sociedades y en los tiempos saturados de discursos sobre la sexualidad.³ Tampoco carece de importancia el hecho de que en *Don Juan* de Molière la ciudad, como lugar de la acción, desaparezca. La acción se desarrolla en un palacio y en el campo de Sicilia. Los discursos de don Juan representan a la alta sociedad parisina que, sobre todo a partir del siglo XVII, con Descartes en el trasfondo, pretendía someter cada vez más la realidad al discurso, a la razón y al intelecto.

Los mitos más profundos de la humanidad, sin embargo, nunca han sido productos exclusivos del mero intelecto.

Insisto una vez más: el mito requiere oscuridad y ambigüedad, un ámbito adecuado que incluya tanto la base biológico-sexual como la capacidad intelectual y la dimensión espiritual del hombre. Tirso de Molina nos provee de ese ámbito íntegro a partir de la ciudad moderna y modernizante. Su don Juan Tenorio procede de Sevilla, una ciudad grande que en el *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* no sólo es un lugar donde se ubica el palacio real; una parte importante de la acción transcurre en la parte “baja” de la ciudad. Don Juan, con otros jóvenes pertenecientes a la nobleza, son clientes asiduos de los prostíbulos sevillanos, y se jactan de disfrutar de las pobres rameritas sin pagarles nada por sus servicios íntimos. El marqués de la Mota y don Juan compiten en burlarse de las prostitutas. En discursos llenos de escarnio y sarcasmo humillan hasta el paroxismo a las mujeres de tal condición. Las visitas a los prostíbulos se convierten en un „deporte” y un juego. La ciudad, con su gran concentración de gente y abundancia de rincones y calles oscuras se revela, así, como un *locus* ejemplarmente anónimo y enajenado, donde el hombre actúa al unísono con la máquina, otro invento urbano moderno. El hecho de gozar de las mujeres y burlarse de ellas, aprovechándose de los privilegios tanto de la posición social como del género masculino, a los que se suma el dinero, convierte la acción en una serie de gestos repetitivos y mecánicos.

Hay la creencia de que el anonimato, la ambigüedad y la enajenación urbanos aparecen en la gran literatura occidental sólo a partir de las imágenes presentes en

² ARELLANO 2003, 2.

³ LOTMAN 1992, 255-256.

la poesía de Baudelaire. Y si existe esa creencia, es porque se ha dejado caer en el olvido la obra de Tirso de Molina. Cuando la engañada duquesa Isabela –al descubrir que el hombre que acaba de poseerla no es su novio, el duque Octavio– le pregunta al intruso quién es, don Juan le contesta: “¿Quién soy? Un hombre sin nombre.” (Primera escena de Primera jornada.) Así, el don Juan de Tirso de Molina representa la ciudad como un potente instrumento sexual de la modernidad.

Don Juan es un antihéroe anónimo y, como tal, un personaje hondamente arraigado en la oscuridad mítica. Una gran parte de las encarnaciones posteriores de don Juan han tratado de sacar al protagonista a la lumbre de la razón. Gracias al genio de Tirso de Molina, estos intentos nunca han conseguido un éxito completo.

La ciudad como contorno original del mito no se limita, en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, al personaje de don Juan y a sus amigos, que reúnen en la imagen de Sevilla lo “alto” del palacio y lo “bajo” de los burdeles. El trasfondo urbano de este mito excepcional se amplía y queda corroborado por otro personaje clave del drama, el comendador don Gonzalo. La larga relación sobre Lisboa que éste presenta al rey de Castilla (la parte final de Primera jornada) es una minuciosa descripción de Lisboa a la vez que un elogio del progreso urbano moderno y modernista, ejemplificado por la capital portuguesa. Imaginarse, por lo tanto, que don Gonzalo encarnara en el drama los valores tradicionales medievales y feudales, en contraposición con el

atrevido materialismo de don Juan, me parece un grave error.

Don Juan y el don Gonzalo, pese a los matices que los diferencian, son de la misma estirpe del hombre modernista urbano. Son gemelos, pues los dos tienen que ver con la oscuridad diabólica. Los juegos amorosos de don Juan son diabólicos, nadie es hábil a la hora de combinar situaciones favorables para su “obra serial” con mujeres: gozar de ellas, engañarlas y abandonarlas. Ha sido un buen aprendiz en la abigarrada concentración del puterío de la calle Sierpes de Sevilla.

Por otro lado, don Gonzalo, matado y convertido en la estatua de piedra, poco tiene que ver con un embajador de los cielos. Invita a don Juan, con Catalinón, a visitarle en la iglesia donde está su sepulcro. Allí ofrece a ambos, para comer, alacranes y víboras, y para beber, vinagre y hiel. Don Gonzalo, pues, parece más bien un emisario de los infiernos que de los cielos.

Don Juan y don Gonzalo son, así, dobles que matizan la imagen del hombre moderno y modernista. Su diferencia, crucial para la acción dramática de la obra, estriba en su edad. Don Juan es joven, y no sólo se burla de las mujeres, sino también de los viejos, de sus antepasados. Este es otro rasgo esencial del hombre modernista occidental: en lucha constante contra el tiempo, contra las leyes y las reglas de sus antepasados; siempre ampliando el *locus* de su juego y de sus simulacros. La estatua de piedra de la que se burla don Juan simboliza, sin duda, la vida muerta de la vejez. La tragedia de don Juan y, al mismo tiempo, de los modernismos, es que quieren eternizar la

juventud, su edad, y al final siempre fracasan, porque les vence otra edad, otra generación, y acaban ocupando ellos mismos el *locus* muerto de las estatuas de piedra.

En la oscuridad del mito, sin embargo, nada es muy claro. No me parece que tuviera razón Miguel de Unamuno al afirmar que el vicio principal de don Juan estaba en que sólo jugaba y no era capaz de entrar en la “intra-historia”, la de los sentimientos y las pasiones auténticas, como la imaginaba el filósofo vasco. Es verdad que don Juan juega y se somete, por consiguiente, al riesgo de todo juego serio. Sin embargo, no siempre juega ni es mero espectador y crítico de los vicios (como lo presenta Molière). Esto se ve con la máxima expresividad en Primera jornada de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, donde la pescadora Tisbea es testigo de la valiente lucha de don Juan con el mar, así como de su generosidad, pues arriesgando su propia vida, don Juan salva a su criado Catalinón. Al final de la obra, cuando Catalinón deja a un lado su postura moralizante y asume el racionalismo de su amo, vemos cómo don Juan deja de jugar, abandona ese papel juguetón que le caracterizaba, para entrar en la oscuridad de la iglesia donde le espera el Convidado de piedra. El don Juan de Tirso de Molina permanece fiel a su esencia mítica hasta el fin de sus días.

Es verdad que al seriar la conquista amorosa de don Juan, Tirso de Molina parece excluir la conclusión de Albert Camus: la de interpretar a don Juan como un hombre del absurdo, es decir, como un hombre que es consciente de lo inalcanzable del amor y, pese a ello, anhela repetir sus aventuras amorosas y

vivir amando siempre. Hay otro aspecto, sin embargo, donde sí aparece la autenticidad mítica de don Juan. Es el del hombre que despierta y evoca el amor verdadero en las mujeres, si bien lo hace por engaño o, para aplicar un término posmodernista, como simulacro del amor. De ahí la dimensión lírica de la obra de Tirso de Molina, la calidad que luego se desvanece casi por completo en Molière, el desmitificador.

El mito es también el terreno por excelencia de la poesía y el lirismo. El gran mérito de Tirso de Molina es el de haber trasladado el lirismo, nacido el medio rural, al mito urbano. La modernidad, pese a sus simulacros y juegos, no está en el fondo exento del amor y del lirismo. A menudo se oculta en las oscuridades de la ciudad, en sus “flores del mal”, como muestra la obra de Baudelaire, por ejemplo.

Por fin, queda el gran tema de la mujer en el mito de Don Juan. La mujer ha sido vista tradicionalmente como una víctima de la diabólica pasión de don Juan. Lo es, pero también resulta evidente que don Juan la atrae a ella con la misma pasión “diabólica”. Con su vicio, don Juan provoca a las mujeres, saca de ellas su más profunda esencia. Apenas se da esto en la obra de Molière, pues las simples campesinas no son más que víctimas de los engaños de don Juan, y doña Elvira solamente inicia, en la pieza del dramaturgo francés, sus intentos de domesticar y mejorar a don Juan, tarea que sí se llevaría a cabo en la obra de algunos románticos y, notablemente, en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Hay una raíz femenina más profunda en el drama y el mito creados por Tirso de Molina. Una de sus últimas revelaciones se puede observar, por ejemplo, en las *Sonatas* de Valle-Inclán, donde el marqués de Bradomín no sólo seduce a las mujeres, sino que el énfasis de la obra se desplaza claramente hacia la sicología de la mujer, la cual, por los toques delicados del amor del marqués –en el papel de un don Juan moderno, modernista y urbano– se abre en sus esencias más hondas y bellas, en una variedad de matices que, al mismo tiempo, corresponden a los cambios de edad, que son el tema central del mito de don Juan a partir de Tirso de Molina. En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* hay pasajes de gran lirismo que revelan admirablemente la sicología de la mujer, sobre todo en el episodio con la delicada y valiente pescadora Tisbea.

Desde luego, no cabe idealizar este estado de cosas. Una parte de la mujer histórica – esas prostitutas de las calles oscuras de Sevilla–, sin duda quedarán como prototipos de las tristes víctimas del macho histórico mientras perduren la miseria y la pobreza sociales.

Sin embargo, es la primera vez en la literatura universal que don Juan, el macho egoísta, se encuentra con una *resistencia* y una *oposición conscientes* por parte de la mujer. Tirso de Molina presenta esta oposición mediante la actuación conjunta de varias de las víctimas de don Juan: la duquesa Isabela, la pescadora Tisbea, la hija de don Gonzalo, doña Ana y la campesina Aminta. Así es como la mujer rechaza la seriación del amor, el amor como

producto de la máquina sexual urbana, y se rebela contra el violador, el macho.

No conozco ninguna otra obra de la gran literatura occidental de esta primera época de la Modernidad que manifieste con tanta fuerza expresiva como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* la capacidad de la mujer histórica para luchar por sus *derechos naturales*, por su dignidad y por su igualdad con respecto al hombre. En la obra de Tirso de Molina la mujer, tanto de “arriba” como de “abajo”, reivindica sus derechos como ser humano, sobre todo en el último acto del drama, donde queda ridiculizado el mismo rey como representante y garante de la estabilidad de los valores en la sociedad. Las palabras de Tisbea la pescadora en el palacio real tendrían que ser consideradas como el primer manifiesto abierto feminista, a la vez que el primer llamamiento a la lucha de la mujer en la cultura occidental. Dice Tisbea al rey:

Si vuestra alteza, señor, de don Juan Tenorio no hace justicia, a Dios y a los hombres, mientras viva, he de quejarme.

La Tisbea histórica sigue viva, y de ello da fe el poderoso movimiento feminista de nuestros días. El gran drama del Siglo de Oro español, y sobre todo la obra de Tirso de Molina, Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, encarnan –en el trasfondo de los textos producidos por los escritores humanistas europeos (Erasmus, Montaigne)– las ideas de la dignidad del ser humano y los derechos naturales de éste, es decir, la etapa embrionaria del feminismo occidental. Sólo contando con esta plataforma histórica será posible, en mi opinión, explicar e interpretar el

feminismo posterior tal como aparece en la gran literatura del romanticismo y, luego, a lo largo del siglo veinte.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, I., *Vitor el fraile de la Merced*, en *Insula*, 681. 2003.

GILLESPIE, G., *Domesticating Don Juan*, en *Dedalus*, 6. 1996.

LOTMAN, Y., *Kultura i vzryv*, Moscú 1992.