

Don Juan diabólico y periodización literaria

José Manuel LOSADA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Tras enunciar la problemática que plantea todo el estudio global del mito donjuanesco, el artículo aborda la relación diablo / Don Juan desde las principales perspectivas que se suceden a lo largo de los siglos: equiparación entre Lucifer y seductor, distanciamiento de ambos, metáfora del libertino como terreno sobre el que disputan las fuerzas divinas y demoníacas, subversión de los valores heredados en aras del socialismo, el positivismo y el ateísmo. Dichas perspectivas son contrastadas a la luz de los textos clasificados en tres grandes etapas: barroco, romanticismo y modernidad. Entre los más nombrados se encuentran el atribuido a Tirso, el de Molière (s. XVII), los de Hoffmann, Dumas y Zorrilla (s. XIX), los de Delteil, Frisch y Montherlant (s. XX).*

Palabras clave: *Don Juan - Mito - Diablo - Historia literaria*

Abstract: *After first articulating the problems which arise from a global study of the Don Juan myth, the article then turns to the relationship between the devil and Don Juan and the principal perspectives from which this rapport has been seen throughout the centuries: Lucifer's identification with the seducer, the distinction between the devil and the seducer, the metaphor of the libertine as a field upon which divine and demoniac forces do battle, and the subversion of traditional values and movement toward socialism, positivism and atheism. These perspectives are analysed through texts drawn from three main periods: the Baroque, the Romantic, and the Modern. Among the several texts analyzed figure one attributed to Tirso de Molina, along with others by Molière (17th century), Hoffmann, Dumas and Zorrilla (19th Century), and Delteil, Frisch and Montherlant (20th Century).*

Key words: *Don Juan - Myth - Devil - Literary History*

Uno de los problemas planteados por la crítica mitológica en lo relativo a Don Juan es la enorme distancia psicológica que separa las concepciones según el contexto sociohistórico. Prácticamente en todas las versiones aparece un seductor, un catálogo femenino y

un convite con la estatua (además de elementos más o menos cambiantes: el cortejo de criados, aspectos relativos a la clase social, al dinero, etc.), sin embargo la imagen que los lectores o espectadores captan de cada protagonista ha experimentado un cambio a lo largo de los años: un cosmos separa el Don Juan del Cicognini (1650), por ejemplo, y el de Apollinaire (1911). Como método conducente a una síntesis epistemológica, cabe establecer tres grandes etapas en cuanto a la producción e importancia: barroca, romántica y moderna (entiéndase: del modernismo y la modernidad); esta compartimentación, a pesar de sus evidentes limitaciones, provee al crítico de una apoyatura relativamente coherente a la hora de abordar problemáticas como la que ahora nos concierne. En las páginas que siguen aportaré diversos textos del mito y los analizaré a la luz de este fraccionamiento con el objeto de entender un tema tan arduo como el del diablo en este mito y dilucidar si dicha estratificación se muestra metodológicamente operativa.

Llegué, y quise desarmalle,
pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana,
pues que, vuelto en humo y polvo,
se arrojó por los balcones. (Tirso, J. I, v. 299-303; 1995, 148)

Con estas palabras describe don Pedro al duque Octavio la huida de Don Juan de los aposentos de la duquesa Isabela. Es la primera referencia al diablo en una versión del mito donjuanesco; dos más aparecen en la pieza atribuida a Tirso: la exclamación de Batricio al constatar la presencia del cortesano en su boda (“...Imagino / que el demonio le envió”; II, 1740-41), y el aviso de Catalinón al novio (“¡Desdichado tú, que has dado / en manos de Lucifer!”; II, 1792-93). En las tres ocasiones el seductor es asimilado al demonio, comparación reforzada por otras tantas menciones a la serpiente, símbolo diabólico por excelencia (“culebra”, I, 140; “áspid”, I, 410; “víbora”, III, 2231; *vid. Arias, 1992 passim*).

Establecido el emparentamiento entre seductor y diablo en uno de los textos fundacionales, los subsiguientes de la primera gran etapa continúan por la misma veta. En *Le Festin de Pierre* de Dorimon (1659), don Alvaros denomina a su hijo libertino “demonio de los infiernos” (“Va Demon des Enfers, va Tygre insatiable”, a. I, esc. V, v. 266; 1988: 37), de igual modo que más tarde don Philippe lo parangona con “un demonio visible” (*ibid.*: 76; III, IV, 906). También coinciden los tres lacayos en asimilarlo con el príncipe de los infiernos: “es un diablo encarnado”, dice Briguelle (*ibid.*: 51; II, IV, 497), “lleva en la frente la marca y la zarpa del diablo, añade Philippin en *Le Festin de Pierre* de Villiers de 1660 (IV, VI, 1296; 1988, 240), “es un perro, un diablo”, concluye Sganarelle en *Le Festin de Pierre* de Molière de 1665 (I, I; 1973, 163). Es sin embargo una mujer, Amarille, quien mejor lo define en respuesta a la pregunta de su prometido sobre la identidad del asesino de su padre:

DOM PHILIPPE

... mais quel est l'assassin?

AMARILLE

Un monstre dont le coup passe jusqu'à mon sein,
Un execrable, un traistre, un Demon que l'envie
Forma dans les Enfers pour m'arracher la vie:
Dom Jouan. (Dorimon, II, 3, 403-407; 1988, 46)

DOM PHILIPPE

... pero ¿quién es el asesino?

AMARILLE

*Un monstruo cuyo golpe me atraviesa el pecho,
un execrable, un traidor, un demonio que la envidia
formó en los infiernos para arrancarme la vida:*
Don Juan. [Todas las traducciones son propias]

La amante, con los ojos fijos en su padre muerto, evoca la leyenda según la cual el diablo forja a sus personajes para luego enviarlos por el mundo; es otro modo de ratificar que Don Juan mantiene una estrecha relación con las fuerzas maléficas, vinculación que el romanticismo desarrolla más tarde en sus adaptaciones del mito.

Algunas muestras son puramente testimoniales, como en el *Don Juan* de Byron (1819-24). En esta obra de carácter estético-satírico no tienen cabida sino superficiales alusiones al emparejamiento entre el diablo y Don Juan, como la de la criada Antonia, alarmada porque su amo Alfonso está a punto de llegar y sorprender las caricias entre su esposa Julia y el amante:

Pray, keep your nonsense for some luckier night—

Who can have put my master in this mood?

What will become on't—I'm in such a fright.

The devil's in the urchin, and no good—. (Canto I, CLXXI; 1970, 655)

Guardaos vuestra insensatez para una noche más propicia.

¿Quién puede haber puesto a mi amo fuera de sí?

¿En qué acabará todo esto? Me muero de espanto.

El diablo está en el jovenzuelo y me temo lo peor.

Poco más tarde, el narrador asevera con tono burlesco la verosimilitud de su historia; es sintomático que, para apoyar sus razones, recurra de nuevo a la relación entre espíritu maligno y libertino, en este caso cómplices de aventuras amorosas:

If any person doubt it, I appeal

To history, tradition, and to facts,

To newspapers, whose truth all know and feel,
To plays in five, and operas in three acts;
All these confirm my statement a good deal,
But that which more completely faith exacts
Is, that myself, and several now in Seville,
Saw Juan's last elopement with the devil. (I, CCIII; 1970, 659)

Por si alguien duda de ello, voy a apelar a la historia, a la tradición y a los hechos, a los periódicos, cuya verdad todos oímos y sabemos, a las comedias de cinco actos y a las óperas de tres. Todo ello confirma de sobra mis palabras, pero lo que más exactamente ratifica mi fidelidad es que yo mismo, y muchos otros en Sevilla, vimos la última fuga de Don Juan con el diablo.

No difieren mucho los comentarios de las amantes de *El convidado de piedra* de Puskin (1830). Laura, tras un nuevo homicidio del seductor le llama “demonio” (esc. II; 1997, 35), de igual modo que su verdadera amada, Doña Anna, toma pie en idéntica equiparación para desdeñarle cuando intenta seducirla:

DOÑA ANNA
Yo sabía que Don Juan era muy elocuente,
un hábil seductor, eso se dice; un seductor sin Dios,
un verdadero demonio, eso sois.
¡Cuántas mujeres, cuántas pobres mujeres se habrán perdido por vos! (IV; ver 1997, 56)

Dos textos son paradigmáticos entre los románticos. El primero, *Don Juan* de Hoffmann (1813). Empujado de improviso a la logia donde podrá escuchar el *Don Giovanni* de Mozart, se siente complacido por los primeros acordes de la obertura, pero súbitamente un estremecimiento se adueña de él durante el andante:

In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren unterirdischen *regno all pianto*; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. (1896, 200)

Durante el andante quedé sobrecogido por el estremecimiento de lo horrible, del infernal “regno al pianto”; horribles presentimientos de espanto se adueñaron de mi alma. La exaltante fanfarria en la séptima medida del allegro resonó en mí como un júbilo sacrilego; vi llameantes demonios salir de la noche profunda y desplegar sus garras incandescentes con ánimo de apoderarse de la vida de los hombres felices que danzaban placenteramente sobre el delgado manto del abismo sin fondo.

La música desencadena en la imaginación del héroe un efecto fantástico: una danza macabra análoga a la representada en los *Caprichos* de Goya, un espectáculo anunciador de las virtualidades demoníacas de la música y, de forma particular, de la voz que el libertino desplegará a lo largo de la representación (no está demás recordar que, según Kierkegaard,

el Don Juan de Mozart “es la expresión de lo demoníaco”, 1943, 72). El segundo texto paradigmático es el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844): apodado “Satanás” por don Luis (1ª p., a. II, esc. II, v. 886 y 1ª, II, III, 1043; 1993, 112 y 117) e “hijo de Satanás” por don Gonzalo (1ª, III, VIII, 1861; 1993, 149), Don Juan recibe su mayor aproximación con el demonio de labios de su criado:

BRÍGIDA

Preciso es que tu amo tenga
algún diablo familiar.

CIUTTI

Yo creo que sea él mismo
un diablo en carne mortal,
porque a lo que él, solamente
se arrojara Satanás. (1ª, IV, I, 1938-1943; 1993, 153)

También la modernidad tiene sus ejemplos sobre los tratos entre Don Juan y diablo: así, en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán (1926), la ocurrencia de vestirse las ropas del “finado” se la inspiró a Juanito Ventolera el príncipe de los infiernos (III; 1964, 32), que por ésta y otras aportaciones “cae simpático” al protagonista (IV; 1964, 40); no obstante y como veremos más adelante, la presencia del diablo en la modernidad literaria tiene implicaciones radicalmente opuestas a las de los textos barrocos y románticos.

Estos argumentos sobre la connivencia entre el diablo y Don Juan (y muchos otros, por ejemplo, el carácter proteico de ambos) pueden ser esgrimidos a la hora de acercarlos entre sí, pero nunca para establecer una equivalencia plena entre el primer personaje (modelado por la tradición escritural y patristica así como por el imaginario popular) y el segundo (modelado por el imaginario mítico de la muerte, el catálogo femenino y el seductor). Conviene realzar que este distanciamiento del diablo no acerca a Don Juan a los hombres, no lo humaniza. Los textos no cesan de recordarnos que Don Juan es un hombre especial. Solitario, asocial, infractor, sobre todo de la gran ley del contexto sociohistórico predominante donde vio la luz: la de la fidelidad a la religión. Los criados mismos que antes lo comparaban con el diablo, en otro lugar testimonian su desconcierto. Para Briguelle, “es un diablo, un santo, en fin, una mezcla de ambos” (“Il est Diable; il est Saint; enfin, c’est un mélange” (Dorimon, IV, IV, 1186; 1988, 91); otros se escandalizan ante la incredulidad del libertino: Philippin murmura que su amo “se ríe de todo, no cree en dioses ni en diablos” (“ne craint ny Dieux, ny diables”, de Villiers, II, IV, 520; 1988, 190); Sganarelle reincide en su incredulidad: Don Juan no cree “en el cielo, ni en el infierno, ni en el coco” (“ni Dieu, ni loup-garou”, Molière, I, I; 1973, 163); es más, si le fuera dado escoger entre su amo y el diablo, no dudaría en inclinarse por el segundo (“il me vaudrait bien mieux d’être au diable que d’être à lui” (1973, 163), marcando con tal hipótesis la separación que existe entre el diablo, Don Juan y el resto de los hombres.

Las palabras de Sganarelle no son meros comentarios, sino fruto de su propia expe-

riencia; para comprobarlo cuenta el lector con el célebre episodio del interrogatorio que el criado impone a su amo en el tercer acto. Advertidos del peligro que corrían, ambos han huido y reaparecen disfrazados, Don Juan de campesino, Sganarelle de médico. Crecido en su propia consideración por el vestido y los halagos de la gente, el criado somete al cortesano a una batería de preguntas para “conocer el fondo de sus pensamientos”:

SGANARELLE: Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel?
DOM JUAN: Laissons cela.
SGANARELLE: C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer?
DOM JUAN: Eh!
SGANARELLE: Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît ?
DOM JUAN: Oui, oui.
SGANARELLE: Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie?
DOM JUAN: Ah! ah! ah!
SGANARELLE: Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le Moine-Bourru, qu'en croyez-vous, eh!
DOM JUAN: La peste soit du fat!
SGANARELLE: Et voilà ce que je ne puis souffrir, car il n'y a rien de plus vrai que le Moine-Bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde : qu'est-ce donc que vous croyez?
DOM JUAN: Ce que je crois?
SGANARELLE: Oui.
DOM JUAN: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.
SGANARELLE: La belle croyance et les beaux articles de foi que voici! Votre religion, à ce que je vois, est dont l'arithmétique? (III, 1; 1973, 191)

SGANARELLE: ¿Es posible que no creáis en modo alguno en el cielo?
DON JUAN: Dejemos eso...
SGANARELLE: Es decir, que no. ¿Y en el infierno?
DON JUAN: ¡Eb!
SGANARELLE: Tampoco. ¿Y en el diablo, si no es mucho preguntar?
DON JUAN: Vale, vale.
SGANARELLE: Menos aún. ¿No creéis en la otra vida?
DON JUAN: ¡Bab!, ¡bab!, ¡bab!
SGANARELLE: Éste sí que es un hombre al que me costará convertir. Y decidme, ¿creéis en el coco?
DON JUAN: ¡Maldito imbécil!
SGANARELLE: Eso sí que es algo que no puedo soportar, porque no hay nada más verdadero que el coco, y por ése hasta yo me dejaría aborcar. Pero en algo hay que creer: ¿en qué creéis entonces?
DON JUAN: ¿En qué creo?

SGANARELLE: *Sí.*

DON JUAN: *Creo en que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y en que cuatro y cuatro son ocho.*

SGANARELLE: *¡Bonita creencia y bonitos artículos de fe! ¿Vuestra religión, por lo que veo, es la aritmética?*

Con anterioridad, Don Juan había mostrado su escepticismo respecto de la medicina; ahora lo ha extendido a las verdades tradicionales e incluso a la más popular de todas. Estupefacto, el lacayo le encasilla entre los modernos que, como Descartes (“Gustaba, sobre todo, de las matemáticas, por la certeza y evidencia que poseen en sus razones” (1937, 46), confiaban en el carácter irrecusable de las ciencias exactas. Sganarelle se equivoca: la profesión de fe de su amo no es más que un subterfugio (común en la obra) para evitar cualquier compromiso con las fuerzas del más allá. Los textos del siglo XVII parecen concluir todos de igual modo: Don Juan es desemejante al resto de los humanos pero no es el diablo.

Es preciso avanzar hasta el siglo XIX para encontrar textos ampliamente divergentes en los que el mundo sobrenatural no se limita a las esferas inaccesibles del cielo y el infierno. En su variedad, ningún texto contiene la quintaesencia romántica, pero algunos dan alguna clave de la tendencia del momento. Merece la pena regresar al caso de Hoffmann (el homenaje más rendido de su siglo a la producción donjuanesca más trascendental del XVIII) para percatarse de la evolución soportada por el mito desde el siglo barroco. En confidencia a su amigo y tras asistir al *Don Giovanni* de Mozart, Hoffmann expone su interpretación sobre las fuerzas que operan en el personaje.

Don Juan stattete die Natur wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alledem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen über den gemeinen Troß [...]. Ein kräftiger, herrlicher Körper; eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt; ein schnell ergreifender Verstand. —Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. —Don Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! (1896, 209)

La naturaleza ha provisto a Don Juan, como al más querido de su seno, de todo lo que sobre los vulgares hombres le emparenta con lo divino. [...] Un cuerpo espléndido y robusto, una constitución que despide la chispa caída en su corazón y que incendia el presentimiento de las cosas subli-

mes, un alma profunda, una inteligencia rápida. —Pero la espantosa consecuencia del pecado original es que el enemigo ha conservado el poder de acechar al hombre y tenderle malvadas trampas en su afán por lo supremo, expresión de su naturaleza divina. Este conflicto entre las fuerzas divinas y demoníacas engendra el concepto de la vida terrestre, de igual modo que la victoria difícil engendra el de la supraterrrestre. —Don Juan se ha entusiasmado con las exigencias de la vida provocadas por su organización física y espiritual, de modo que un anhelo ardiente y eterno, conducido a través de sus venas por su sangre en ebullición, le ha empujado a apoderarse vorazmente y sin descanso de todas las apariencias del mundo terrestre, con la vana esperanza de encontrar en ellas satisfacción.

En su reflexión, Hoffmann horada el fenómeno del personaje hasta dar con los elementos nucleares: por demás de una materia y un espíritu espléndidos, configura su personalidad la cohabitación de dos fuerzas contrapuestas, la divina y la diabólica; la primera explica su esfuerzo denodado por alcanzar el absoluto (la mujer ideal, como ponen de manifiesto las versiones de Mozart, Puskin, Kierkegaard, la primera versión de A. Tolstoi), la segunda, su encanallamiento. Pero este combate íntimo no muere en él, trasciende al mundo, donde los humanos (las mujeres) sienten su atracción irresistible sin percatarse de que no es propia, sino recibida de lo alto: Don Juan está “endiosado”. El espejismo les resulta fatal: las fuerzas del mal que en él operan se excitan con objeto de apoderarse y destruir el objeto de deseo: Don Juan también está endiablado. De este modo se puede decir que cada encuentro entre Don Juan y una mujer reactualiza la enemistad entre Dios y el diablo, que cada conquista supone la victoria del mal y que el encuentro definitivo con la estatua del comendador supone la revancha divina, el restablecimiento trágico del orden primero.

Este enfrentamiento entre las fuerzas suprahumanas estructura otra obra romántica: *Don Juan de Maraña o la caída de un ángel* (1835) de Dumas. El decorado inicial, exageradamente fantástico, representa la estatua en mármol de dos ángeles, el “Malo”, echado de espaldas al suelo y sometido por el “Bueno”, que lo amenaza con una espada y lo somete con un pie sobre el pecho. Su conversación informa a los espectadores sobre su pasado y les anuncia de algún modo su futuro: tal sumisión cumple el ruego que don Juan de Maraña dirigiera a Dios para que preservara su linaje de todo mal hasta que la venida de Don Juan Tenorio, descendiente tan perverso que apenas necesitara la tentación diabólica para cometer sus crímenes. Acto seguido comienza la escenificación de las fechorías: impiedad del héroe ante la muerte de su padre, apropiación de la herencia destinada a su hermano José, homicidio del confesor Mortès, frivolidades amorosas, violaciones, desmanes sin número a los que ha de sumarse otro sin precedentes: la seducción de Marthe, una religiosa en la que se ha encarnado el “Buen ángel” tras su fracaso en la custodia de Don Juan. El motivo de la humanización del ángel, bajo diversas modalidades, es típicamente romántico: *El cielo y el infierno* de Byron, *Los amores de los ángeles* de Moore, *Éloa* de Vigny o *La caída de un ángel* de Lamartine figuran entre las realizaciones más felices de ángeles cuyo amor precipita la caída. Entre ellos importa aquí de modo especial la obra

de Vigny (1824) por cuanto pone en escena el caso de un ángel femenino que, prendado de un ser hermoso y triste, desciende desde las alturas celestiales; sólo al final, cuando no hay remedio, descubre que su enamorado es Satanás. En la pieza de Dumas, al igual que en la poesía de Vigny, sor Marthe sufre la fascinación de idéntico “poder sobrehumano” (a. IV, tableau IV, esc. 2; 1995, 132) que el que se apoderó de Hoffmann durante la representación del *Don Giovanni* de Mozart. Aun cuando la memoria no le revele la identidad del seductor, la enclaustrada es consciente de su pecado, como si fuera el mismo diablo quien la impulsara a un amor ilícito. El resto de la obra (una cascada de acontecimientos con predominio de duelos y sacrilegios) roza el paroxismo cuando Marthe osa preferir un día de amor a mil años de eternidad (“Oh! mille ans de mon éternité pour un jour passé près de Don Juan”, IV, VI, 4; 1995, 158) poco antes de que triunfe, por fin, la misericordia de Dios redentora de seducida y seductor.

No estamos muy lejos del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Aquí la seducción “de oídas” es iniciada por Brígida y continuada por el galán en la célebre escena de la quinta. Doña Inés, próxima a enloquecer de amor, acusa a su amante de haberle dado a beber “un filtro infernal” (1ª, IV, III, 2233; 1993, 162) y de servirse de artimañas propias de fuerzas oscuras o de Lucifer:

Tal vez poseéis, Don Juan,
un misterioso amuleto
que a vos me atrae en secreto
como irresistible imán.
Tal vez Satán puso en vos
su vista fascinadora,
su palabra seductora,
y el amor que negó a Dios. (1ª, IV, III, 2236-2243; 1993, 162.)

No es fortuito que anteriormente el libertino haya llamado a doña Inés “ángel de amor” (v. 2170): como reza otro tópico romántico, así se reproduce el mecanismo (diametralmente opuesto a las modalidades arriba señaladas) por el cual el enamoramiento entre una criatura celestial y otra terrenal produce la conversión del pecador.

Apenas cuenta la modernidad con textos en los que Don Juan sea, como en Hoffmann o Zorrilla, la metáfora del campo donde luchan las fuerzas del bien y del mal. Acaso puede mentarse el *Don Juan* de Delteil (1930). El galán atraviesa accidentadas etapas, desde el envilecimiento carnal (él y Soledad se pierden entre viñas y olivos “poseídos, en sentido demoníaco, por su carne”, II; 1930, 68) o el asalto y la quema de conventos (como el de Thérèse; IV, 128-131) hasta el encuentro con el Comendador al que desafía con “una impertinencia diabólica” (V, 162); este “instante de la gracia”, en el que el portavoz del cielo opone a su “argumentación diabólica las instancias de la virtud” (1930, 167), opera una conversión total: tras la visión conminatoria, puesta en escena de su pro-

pia conciencia, Don Juan modifica por completo el rumbo de su vida hasta morir en olor de santidad (VII, 264-265).

Al margen de casos como el precedente, se puede decir que la relación entre héroe y diablo durante la modernidad discurre por los derroteros de la subversión. *Hombre y superhombre* de Shaw (1903) condensa numerosos aspectos del trastrocamiento moderno del mito. Así, el esquema de los personajes presenta una Anne (“araña” astuta, hipócrita y coqueta) que persigue a John Tanner (“mosca” huidiza) y evita a su tutor Ramsden (viejo pretendiente escéptico). Esta perversión se extiende a los valores: frente a las convenciones sociales, el revolucionario Tanner encarna la idea de superhombre, representante de la humanidad superior entregada a la acción, al pensamiento y el poder, desembarazada de sentimentalismos, prejuicios y debilidades. Éstos y otros temas salen a relucir en la larga escena del infierno, sueño del protagonista tras su conversación con el jefe de la banda que ha asaltado su automóvil durante un viaje por España. Cuando los acordes de Mozart son grotescamente adulterados por los de Gounod, se yergue el señor del infierno, “muy mefistofélico, no muy diferente de Mendoza” (el cabecilla de los bandidos), sensiblemente disminuido en sus poderes tradicionales pero aún “inteligente y convincente” (a. III; 1946, 133). Desde el primer intercambio de palabras se hace patente la distancia insalvable entre el inusual diablo y Don Juan: mientras aquél anhela simpatía, amor, belleza y sinceridad, éste presenta el perfil del solitario egoísta carente de alma: un remedo de las teorías de Schopenhauer, Wagner, Ibsen y Nietzsche. En una intervención de Anne, ansiosa por dejar el infierno y ascender al cielo, Don Juan le explica la diferencia entre ambas moradas:

DON JUAN: Heaven is the home of the masters of reality: that is why I am going thither.

ANA: Thank you: I am going to Heaven for happiness. I have had quite enough of reality on earth.

DON JUAN: Then you must stay here; for Hell is the home of the unreal and of the seekers for happiness. It is the only refuge from Heaven, which is, as I tell you, the home of the masters of reality, and from earth, which is the home of the slaves of reality. (1946, 139)

DON JUAN: El cielo es la casa de los señores de la realidad: por eso me voy allí.

ANA: Gracias: yo me voy en busca de la felicidad. Ya he tenido demasiada realidad en la tierra.

DON JUAN: Entonces debes quedarte aquí; porque el infierno es la casa de lo irreal y de los buscadores de la felicidad. Es el único refugio del cielo, que es, como te digo, la casa de los señores de la realidad, y de la tierra, que es la casa de los esclavos de la realidad.

Según él, la tierra es un jardín de infancia en la que hombres y mujeres juegan a ser héroes y heroínas, santos y pecadores, pero a la postre sus cuerpos (la realidad) les hacen caer de su paraíso de locura: esclavizados por el hambre, el frío y la muerte, se limitan al deseo de sobrevivir como animales sanos. Sigue una larga discusión sobre moral, religión, sexo y

demografía, un alegato en favor de la reforma social, de la educación de los hombres por encima de sí mismos en contra de la moralidad convencional (*ver* Basseville, 1999, 864). No tarda el diablo en darse cuenta del peligro que encierran para su reino las ideas revolucionarias de su huésped y lo invita a dirigirse al cielo, lugar idóneo para su temperamento, tal y como repite durante la despedida:

THE DEVIL [*amiably*]: Fare you well, Don Juan. I shall often think of our interesting chats about things in general. I wish you every happiness: Heaven, as I said before, suits some people. But if you should change your mind, do not forget that the gates are always open here to the repentant prodigal. If you feel at any time that warmth of heart, sincere unforced affection, innocent enjoyment, and warm, breathing, palpitating reality—

DON JUAN: Why not say flesh and blood at once, though we have left those two greasy commonplaces behind us? (III; 171-172)

EL DIABLO [amistosamente]: Hasta la vista, Don Juan. Me acordaré mucho de nuestra interesante charla sobre las cosas en general. Te deseo mucha felicidad: el cielo, como te dije, le sienta bien a algunos. De todas formas, si cambias de parecer, no te olvides de que las puertas aquí siempre estarán abiertas al hijo pródigo arrepentido. Si alguna vez sientes que el calor del corazón, el afecto natural y sincero, la alegría inocente, y la realidad cálida, humana y palpitante...

DON JUAN: ¿Por qué no dices mejor la sangre y la carne, aunque hayamos dejado atrás esos pegajosos tópicos?

De regreso a la vida real, continúa la aventura: Ana rehúsa la mano de Octavio y seduce a Tanner con quien contrae matrimonio. Última subversión y paradoja, donde el “hombre sin deseos” se rinde al triunfo de la mujer y renuncia “a la felicidad, a la libertad, a la paz y, sobre todo, a las románticas posibilidades de un futuro desconocido, a cambio de los cuidados de una casa y una familia” (IV; 208).

El mito según Shaw era un pretexto cómico para la exposición de una reflexión social (la ideología antiburguesa del superhombre); Frisch y Montherlant lo utilizan para desarrollos a menudo socorridos en el siglo XX: el primero sobre la ciencia, el segundo sobre el ateísmo. En *Don Juan o el amor de la geometría* (1953), el protagonista relata a su amigo don Rodrigo el amor que un día de primavera sintió por doña Anna; fue la primera y la última vez: explica cómo más tarde decidió adoptar la “sobriedad” y entregarse no a una mujer finita y cambiante sino a “la viril geometría”. Ante su amigo escandalizado, insiste en su fascinación por un mundo “puro, sencillo, exacto”, por una ciencia en la que formas como un círculo o un triángulo transmiten la única precisión ajena a los deseos cambiantes del amor por una mujer; el insulto de su amigo es elocuente: “Eres diabólico” (“Du bist teuflisch”, III; 1963, 50).

Si la ciencia fría mata las emociones amorosas, la trivialización mata el mito. Tal es el propósito que Montherlant se propone al escribir su *Don Juan* (1958; revisado y rebautizado *La Mort que se pasea* en 1972). Establecida la premisa de ir contracorriente (en sus

“Notas sobre el teatro” confiesa su reacción contra la abundante literatura que busca en Don Juan “un sentido profundo, un mito”), su personaje encarna la desmitificación del legado donjuanesco multiseccular, también en lo relativo al diablo. Dos escenas bastarán para probarlo. En el primer encuentro con el Comendador, las amonestaciones sólo sirven para la exculpación del libertino, que carga sobre las espaldas de la humanidad la acusación diabólica:

LE COMMANDEUR: À genoux! Jette-toi à genoux! Un repentir! Un regret!

DON JUAN: Le regret de ce que je n'ai pas osé faire. Tout ce que je n'ai pas risqué est perdu.

LE COMMANDEUR: Démon!

DON JUAN: Je suis entouré de démons. Moi seul n'en suis pas un. (II, IV; 79-80).

EL COMENDADOR: ¡De rodillas!, ¡ponte de rodillas! ¡Un arrepentimiento!, ¡un remordimiento!

DON JUAN: El remordimiento de lo que no he osado hacer... Todo lo que no me he atrevido a hacer está echado a perder.

EL COMENDADOR: ¡Eres un demonio!

DON JUAN: Estoy rodeado de demonios. Yo soy el único que no lo es.

La obra avanza entre alusiones al diablo, como la del criado Alcacer (“Vuestra impaciencia es diabólica”, III, VI; 1958, 167). Llegado el segundo y definitivo encuentro, la estatua intimida a Don Juan; se entabla entonces un corto diálogo sobre las realidades sobrenaturales:

LA STATUE: N'as-tu pas peur de moi ? Sache que, si tu me touchais, je t'emporterais et t'emporterais en enfer.

DON JUAN: Tu me donnes envie de te toucher, pour voir.

LA STATUE: Garde-t'en bien. Ma riposte serait terrible.

DON JUAN: Les hommes, d'aventure, me font peur, mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni Satan, ni Dieu. Et cela me taquine diantrement de te passer mon épée à travers le corps une seconde fois.

Il dégaine.

La tête de la statue tombe, et à sa place émerge la tête du carnavalier-chef.

LE CARNAVALIER-CHEF: Non! non! Seigneur, pas cela! C'était une plaisanterie.

DON JUAN: Ah! ah! je savais bien qu'il n'y a pas de spectres. Il n'y a pas de fantastique: c'est la réalité qui est le fantastique. (III, VII; 170-171)

LA ESTATUA: ¿No tienes miedo de mí? Te aviso que, si me tocas, te agarro y te llevo al infierno.

DON JUAN: Me dan ganas de tocarte, sólo por ver.

LA ESTATUA: Ten cuidado. Mi respuesta sería terrible.

DON JUAN: Los hombres, a veces, me dan miedo, pero los espectros nunca. Ni los espectros, ni Satanás, ni Dios. No me resisto a atravesarte con mi espada por segunda vez.

(Desenvaina. La cabeza de la estatua cae y en su lugar se levanta la cabeza del jefe)

de los carnavaleros.)

EL JEFE DE LOS CARNAVALEROS: ¡No, no, Señor, no siga! Era sólo una broma.

DON JUAN: ¿Ves?, ya sabía yo que no hay espectros. No hay nada fantástico: lo único fantástico es la realidad.

Estos textos, variados en el tiempo, la lengua y el enfoque, ponen de manifiesto la estrecha relación existente entre Don Juan y las fuerzas diabólicas. Sobre el telón de fondo de la literatura europea, el mito donjuanesco no puede prescindir del diablo: como referente de maldad o de lucha interior, como personaje dramático o subversor de valores, el ángel rebelde puede ayudar a explicar buena parte de los elementos fundamentales del seductor rebelde.

Bibliografía

- ARIAS, Judith Hepler, 1992, "Don Juan, Cupil, the Devil", *Hispania*, 75-5: 1108-1115.
- BASEVILLE, Géraldine, 1999, "Shaw", *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 862-866.
- BYRON, 1970, *Poetical Works*, ed. Frederick Page, Oxford University Press.
- DELTEIL, Joseph, 1930, *Don Juan*, Paris, Bernard Grasset.
- DESCARTES, 1937, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, trad. Manuel García Morente, Espasa Calpe, "Austral".
- DORIMON, "Le Festin de Pierre ou le Fils criminel", 1988 in *Le Festin de Pierre avant Molière*, ed. G. Gendarme de Bévoite, nueva ed. R. Guichemerre, Paris, Nizet, "Société des Textes Français Modernes".
- DUMAS père, 1995, "Don Juan de Maraña ou La Chute d'un ange" in *Trois Don Juan*, Paris, Florent-Massot.
- FRISCH, M., 1963, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HOFFMANN, ca. 1896, *Werke*, Herausg. Viktor Schweizer, Leipzig und Wien o. J., t. 1.
<http://www.romantik.litera-tor.com/texte.html> (25 de febrero de 2007)
- KIERKEGAARD, 1943, *Enten-Eller*, ed. francesa: *Ou bien ... Ou bien...*, O. Prior & M.-H. Guignot trad., F. Brandt intr., Paris, Gallimard.
- MOLIÈRE, 1973, *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, "Folio".
- MONTHERLANT, H. de, 1958, *Don Juan*, Paris, Gallimard.
- PUSKIN, 1997, *El convidado de piedra*, trad. O. Savich & Manuel Altolaguirre, *Cuadernos de Eslavística, Traductología y Comparatismo*.
- SHAW, 1946, *Man and Superman*, London, Penguin Books.
- TIRSO, 1995, *El burlador de Sevilla (atribuida a)*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, "Letras Hispánicas".
- VALLE-INCLÁN, 1964, *Las galas del difunto en Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Espasa-Calpe.

VILLIERS, Sieur de, 1988, *Le Festin de Pierre ou Le Fils Criminel*, in *Le Festin de Pierre avant Molière*, *vid. supra* Dorimon.

ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, 1993, ed. Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica.