



Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado
Grado en Lenguas Modernas
y sus Literaturas

El mito de Don Juan
en la novela homónima
de Peter Handke

Presentado por: Andrés Colina Gordo

Tutelado por: Francisco Manuel Mariño Gómez

Valladolid, 2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS.....	5
1.1. <i>El mito</i>	5
1.2. <i>Temas y motivos</i>	11
2. EL MITO DE DON JUAN	17
2.1. <i>La génesis de un mito moderno</i>	17
2.2. <i>Recorrido de Don Juan por las diferentes literaturas</i>	33
3. PETER HANDKE Y SU <i>DON JUAN ERZÄHLT VON IHM SELBST</i>	43
3.1. <i>Sinopsis de la obra</i>	43
3.2. <i>Don Juan erzählt von ihm selbst: una mirada singular</i>	53
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81

INTRODUCCIÓN

Probablemente uno de los mitos más conocidos y atrayentes de la historia de la literatura sea el de Don Juan. No son pocos los estudiosos que, desde diferentes partes del mundo, se plantean los motivos por los cuales este arquetipo del engaño y de la seducción ha gozado, desde sus orígenes hasta nuestros días, de constante notoriedad.

En el presente trabajo vamos a realizar un análisis de la reinterpretación del mito planteada por Peter Handke en la novela *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004), la cual es uno de los últimos títulos que, en lengua alemana, aborda la figura de este personaje, cuya fascinación y grado de popularidad no tienen parangón.

Con el fin de alcanzar nuestro objetivo, en el primer capítulo vamos a tratar de aclarar el significado de una serie de términos fundamentales que surgen en torno al mundo de los mitos, los cuales, más adelante, aplicaremos en el análisis de nuestra novela.

En el segundo capítulo, examinaremos las circunstancias en las que dicho mito apareció. Para ello, realizaremos un análisis pormenorizado de *El burlador de Sevilla*, pieza teatral en la que este fecundísimo mito fue configurado. Posteriormente, haremos un recorrido histórico en el que referiremos las principales versiones que se han hecho del mito de Don Juan en el continente europeo. Los datos aportados en este capítulo nos servirán para conocer, tanto el modo en el que este mito se expandió, como las diferentes formas que ha tomado la temática dependiendo de épocas y autores. En este apartado también trataremos de dar respuesta a la cuestión del éxito de este personaje.

En el tercer capítulo nos centraremos en examinar a fondo la novela de Peter Handke. En primer lugar, escribiremos un resumen del contenido de la obra, la cual está llena de detalles que deben ser tenidos en cuenta. Más tarde, pasaremos a realizar un estudio exhaustivo de cada uno de los asuntos que aparecen en ella. Este análisis completo nos servirá para poder comparar *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* con otras versiones de este mito y apreciar sus rasgos más singulares.

Finalmente, expondremos las conclusiones a las que hemos llegado en torno a la figura del mito de Don Juan y a la reinterpretación que de esta hace Peter Handke.

1. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS

En este primer apartado se pretenden aclarar algunos conceptos fundamentales vinculados al campo de la literatura comparada y de la terminología literaria, los cuales son, sin duda alguna, de especial relevancia para poder analizar una obra que versa sobre la temática donjuanesca.

1.1. *El mito*

En primer lugar, nos gustaría detenernos a analizar el término ‘mito’. Esta palabra que, según nos indican Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, fue definida por Platón como aquel relato «que concierne a los dioses y a los héroes» y que es uno de los tipos de narración más antiguo conocidos¹, tiene hoy en día un significado mucho más amplio (Marchese y Forradellas, 1986: 269). En efecto, el gran número de perspectivas desde las que, en la actualidad, se aborda el estudio de los mitos —muchas veces de forma complementaria— dificulta sobremanera la posibilidad de aplicar definiciones absolutas respecto a este término.

Desde un punto de vista etno-religioso, han sido muy apreciadas las consideraciones en relación con el mito llevadas a cabo por el afamado historiador de las religiones de origen rumano Mircea Eliade, el cual lo definió de la siguiente manera: «el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los orígenes» (cit. en Brunel, 1988: 8). Por otro lado, también añadió que los mitos no solo narran acontecimientos relacionados con la génesis del universo y de los seres vivos, sino que nos cuentan «todos aquellos sucesos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir mortal, sexuado, organizado en sociedad» (cit. en Gnisci, 2002: 145). En las definiciones de Eliade podemos observar una relación muy estrecha entre la palabra ‘mito’ y la narración,

¹ Algunos autores han llegado a afirmar que «el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en palabra y luego en escritura», véase J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (2008: 14).

llegando incluso a identificar completamente la primera como parte de la segunda «Le mythe raconte. Le mythe est un récit» (Brunel, 1988: 8).

Otra idea importante de Eliade en torno al mito, con la que el antropólogo, filósofo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss coincide totalmente, es lo que Anna Trocchi ha denominado «desacralización del mito en el paso de los mitos etno-religiosos (anónimos y colectivos) a los literarios», lo cual conduce a «una importante degradación y degeneración del relato mítico y de su rigurosa organización estructural» (Gnisci, 2002: 145).

Es interesante señalar también la definición que aportó Philippe Sellier sobre el mito. En un ensayo muy importante de 1984 intitulado «Qu'est-ce que un mythe littéraire?», este profesor emérito de la Sorbona afirmaba, siempre desde una perspectiva etno-religiosa, que el mito se constituye «como un relato fundador, anónimo y colectivo [...] que desempeña una función socio-religiosa, proponiendo modelos de conducta moral y social». A continuación, en las propias palabras de Sellier:

Los mitos no tienen autor: cualquiera que fuera su origen real, desde el instante mismo en que son percibidos como mitos, sólo existen encarnados en una tradición. Cuando se narra un mito, ciertos oyentes individuales reciben un mensaje que, hablando con propiedad, no proceden de ningún lugar: es por lo que se le atribuye un origen sobrenatural (*cit.* en Gnisci, 2002: 146).

Llegados a este punto, sería útil exponer la definición que dio el gran comparatista y crítico francés Pierre Brunel, quien propuso que llamásemos «mito a un conjunto narrativo consagrado por la tradición que, por lo menos en su origen, ha manifestado la irrupción de lo sacro, o de lo sobrenatural, en el mundo» (Gnisci, 2002: 147). En este último sentido, en efecto, a veces ocurre que ciertos mitos han llegado hasta nuestros días sin ese componente primigenio relacionado con lo sagrado. Un ejemplo ilustrativo sería lo que sucede en el archiconocido mito de Edipo. Por todos es sabido —gracias, en gran medida, a las diferentes versiones literarias del mito—, los acontecimientos relacionados con el asesinato de su padre y el matrimonio, y posterior incesto, con su madre. Sin embargo, ignoramos el motivo de la maldición divina que pesaba sobre Layo y Yocasta². Además, Pierre Brunel pone de relieve que el mito es «una masa de significados virtuales, una fuente de variantes y de prolongaciones narrativas» (Gnisci, 2002: 147).

² Para más información sobre los episodios en los que se articula el mito de Edipo, véase P. Brunel (1988: 1086).

Otro aspecto digno de mencionar del pensamiento de Brunel son las tres funciones fundamentales que —basándose en autores como Mircea Eliade, Gilbert Durand (1921-2012), André Jolles (1874-1946) o Claude Lévi-Strauss— utiliza para definir el mito. Dichas funciones esenciales se corresponderían con la función narrativa, (“le mythe raconte”) la explicativa (“le mythe explique”) y la reveladora (“le mythe révèle”) (Brunel, 1988:8-9).

En consonancia con las ideas de las funciones fundamentales identificadas en el mito por Pierre Brunel, están las observaciones del escritor y traductor italiano Franco Ferrucci. Este consideraba que en el mito «la tendencia principal es la de representar narrativamente el mundo en el momento en que se intenta explicarlo»(Gnisci, 2002: 147). Por tanto, como menciona Anna Trocchi a este respecto, el mito sería «el intento de aclarar el mundo mediante un relato, de manera que la explicación, absorbida en el suceso descrito, ya no es discutible y se vuelve un objeto de fe, hasta que la fe resista» (Gnisci, 2002: 147).

Por otra parte, otro asunto en el que Pierre Brunel y Franco Ferrucci estaban completamente de acuerdo —y al que nosotros nos adscribimos— es la importancia capital que tienen las artes —y sobre todo la literatura— en la conservación de los mitos. En contra de lo que sostenían, tal y como ya hemos mencionado más arriba, autores de la talla de Mircea Eliade o Claude Lévi-Strauss, para los que con el paso del mito etno-religioso al mito literario se producía una significativa degradación del mismo, Brunel y Ferrucci, entre otros, dan un papel primordial a la literatura a la hora de valorar su importancia en la conservación de los mitos (Gnisci, 2002:145-146). Resulta indudable, al menos a nuestro juicio, que los textos literarios han contribuido, incluso más que cualquier otro medio, al mantenimiento de los mitos.

Otro concepto que debemos tratar de esclarecer es el significado de “mito literario”. En este sentido, también queremos determinar cuáles son las características que diferencian a este, del mito etno-religioso.

El término “mito literario” tiene que ver con dos ideas diferentes que podemos expresar de la siguiente manera: por un lado, este concepto hace referencia a «un mito preexistente recuperado por la literatura, en un proceso, que implica [...] el paso desde un “pre-texto” o “ante-texto” de la tradición oral a la codificación literaria» (Gnisci, 2002: 148); pero, del mismo modo, se aplica este término para hablar del mito que ha surgido

directamente de la literatura, ya sea a través de una obra literaria específica o de un corpus de textos (Gnisci, 2002: 148). Este es el caso de los mitos de Fausto y de Don Juan, los cuales surgieron, separados por tan solo treinta o cuarenta años de diferencia, durante el período de la Contrarreforma (Watt, 1999:10).

Ya sea que nos refiramos a los mitos literarios en un sentido u otro, resulta bastante natural y frecuente que estos sean reelaborados por nuevos escritores y que incluso estos autores provengan de períodos históricos y lugares muy alejados de aquellos en los que un día surgieron. En este sentido, la reescritura de los mitos conlleva un conjunto de diálogos muy fructíferos entre el nuevo texto y el texto anterior (hipotexto). Estas relaciones se dan bajo lo que el teórico literario Gérard Genette (1910-2018) denominó vínculo de *hipertextualidad*³.

Por otro lado, Juan Herrero Cecilia y Monserrat Morales Peco afirman, parafraseando observaciones realizadas por Arlette Bouloumié, que el hecho de reescribir un mito «implica una serie de variantes que pueden consistir en la manera de narrar [...] y también hacer intervenir algunas de las siguientes operaciones: la supresión, el añadido, el desplazamiento y la substitución» (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008: 16). En efecto, la reescritura de un relato mítico puede llegar a repercutir en la concepción que tenemos de este desde muy diferentes prismas. Si bien no queremos ahondar mucho más en el campo de las múltiples modificaciones que tienen lugar con la reescritura de los mitos, sí que nos parece oportuno, con el fin de hacernos una idea más amplia de esta problemática, traer a colación una reflexión de Carlos García Gual (1943) respecto a este asunto:

Una de las características del mito es, desde luego y como es bien sabido, el representarse una y otra vez a través de esas recreaciones y adaptaciones bajo unas nuevas lecturas. La misma recreación del mito, es decir, del relato mítico en un género literario (un poema, un drama, una novela) condiciona ya su sentido y sus formas. [...] El mito, como entramado memorable, está más allá de los géneros literarios. Podemos decir que los trasciende, como parece trascender todas las realizaciones literarias concretas, y acaso de ahí le viene su sorprendente vitalidad y su irisada tonalidad narrativa, y la profusión de símbolos que suele vehicular su texto. (Herrero Cecilia y Montserrat Morales, 2008:32)

³ Para saber más sobre el término “hipertextualidad”, véase G. Genette (1988:13).

En efecto, la continua reelaboración y reinterpretación de la narración mítica parecen ser una singularidad recurrente del mito. Este, además, da la impresión de encontrarse fuera de todo tipo de convención teórico-literaria, ya que siempre es capaz de encontrar la vía para transmitir y simbolizar sus ideas a través de cualquier género literario. Al mencionar las diferentes versiones del mito de Don Juan tendremos ocasión de especificar esta afirmación.

Otro punto que ha resultado difícil determinar, ha sido la obtención de una clasificación satisfactoria en la que observar de un modo claro las diferentes categorías de los mitos literarios. Aquí vamos a mostrar la clasificación llevada a cabo por Philippe Sellier⁴, la cual ha sido más tarde enriquecida con las ideas de otros autores.

En un primer apartado, encontraríamos los mitos literarios que nacieron a través de la reelaboración de relatos de origen mítico constitutivos de la tradición cultural occidental, y que se consolidaron casi en su totalidad gracias a las fuentes provenientes de la cultura griega (o de sus posteriores versiones latinas) y de las Sagradas Escrituras.

En segundo lugar, hallaríamos aquellos mitos literarios surgidos más recientemente en obras literarias. En este grupo encontraríamos, por ejemplo, los mitos de Fausto y de Don Juan.

A esta clasificación, se pueden adscribir otras categorías, si ampliamos nuestra concepción hasta lo que entendía por mito André Dabezies. Este autor francés incluía en su definición a «toda ilustración simbólica y fascinante de una situación humana ejemplar para una determinada colectividad» (Gnisci, 2002:149). En este sentido, tendríamos un tercer grupo en el que hallaríamos una serie de figuras históricas a quienes Philippe Sellier denominó “mitos políticos-heroicos”, entre ellos encontramos los mitos de Alejandro Magno, Julio César o Napoleón.

Al margen de estos, también podemos considerar mitos literarios a los relatos parabíblicos como, por ejemplo, el mito del Golem⁵ o bien a algunas *images-forces*, como

⁴ Esta clasificación ha sido criticada por apreciarse limitaciones concernientes a un ámbito de actuación marcadamente occidental. Sin embargo, ha sido muy valorada cuando el objeto de estudio se encuentra acotado a esta zona (*vid.* Gnisci, 2002: 149-150).

⁵ Detrás de esta palabra, que aparece mencionada someramente en la Biblia, han surgido un gran número de creaciones artísticas que han configurado un mito bastante popular en nuestros días.

el Progreso, la Raza o la Máquina «capaces de ejercer una fascinación colectiva bastante similar a la de los mitos primitivos» (Brunel, 1988:13).

Por último, consideramos que sería de gran utilidad mencionar cuáles son las características propias del “mito literario” y determinar en qué se diferencia de los mitos denominados etno-religiosos. Evidentemente, una de las singularidades del mito literario, que lo distingue del etno-religioso, es la pérdida del anonimato y la carencia de carácter fundacional y verídico que se desprende de estos últimos. No obstante, en los mitos literarios siguen presentes ciertos elementos imprescindibles que hacen que los sigamos considerando mitos. Por ejemplo, el crítico literario suizo Jean Crousset suponía, tal y como nos indica Edgardo Dobry, que en el mito de Don Juan, «lo sagrado está presente, a través de la figura del Convidado de Piedra, es decir, de la Muerte». Crousset veía durante este suceso en el que aparece el Convidado ese elemento necesario para poder definir el mito de Don Juan. Además de la «supervivencia de los viejos cultos a los muertos con ofrendas de alimentos», Crousset apreciaba aquí lo que, en su opinión, era una de las características más importantes del mito, a saber: el ser portador de un valor de ejemplaridad «por su poder duradero sobre la conciencia colectiva» (Dobry, 2017: 55; Gnisci, 2002, 151). Esta propiedad, junto con la ya señalada capacidad de poder metamorfosearse a través de nuevas reelaboraciones, en las que en algunas ocasiones aparecen nuevas funciones, son características definitorias del mito literario⁶.

En resumen, podemos concluir que son muchos los estudiosos que, desde campos tan diferentes como la antropología, la etnografía, la teología, la filosofía, la psicología⁷, la filología o la literatura, intentan explicar y definir de manera satisfactoria lo que es un mito y las propiedades que posee.

Después de estudiar este hecho y observar el gran número de definiciones que se han propuesto, hemos llegado a la conclusión de que todavía no se ha encontrado una definición absolutamente aceptada para este término y que probablemente sea muy complejo que vayamos a llegar a una posición válida para todos. Ya sea que tengamos en consideración las definiciones más restringidas sobre este tema, o tomemos en cuenta, para nuestro objeto de estudio, aquellas más generales o con un campo de miras más

⁶ Obsérvese lo ya mencionado en este estudio por Juan Herrero Cecilia, Monserrat Morales Peco y Carlos García Gual sobre la reescritura de los mitos literarios.

⁷ Para conocer una explicación del mito desde un punto de vista psicológico, véase Herrero Cecilia y Morales Peco (2008: 15).

amplio, pensamos que podemos estar de acuerdo en algunas ideas. En primer lugar, consideramos que es muy útil y no demasiado controvertido distinguir entre el significado de mito y de mito literario. Respecto a esta segunda definición, con la cual vamos a trabajar en nuestro estudio de la novela de Peter Handke, adelantamos que no estamos tan interesados en buscar un lugar específico a nuestra novela en la clasificación que hemos presentado, ni observar en ella todos y cada uno de los rasgos sobre el mito literario mencionados, cuanto en destacar la atrayente interpretación personal que realiza Handke del mito de Don Juan. Pues, de todo lo que hemos señalado en relación con el mito literario, es ese aparente carácter iterativo y a la vez nunca terminado, que apreciamos en cada nueva reelaboración de uno de ellos, el que nos despierta más curiosidad y nos produce mayor fascinación.

1. 2. Temas y motivos

Otra cuestión terminológica a la que tenemos que responder, puesto que también vamos operar con ella a la hora de analizar nuestra novela, es la referente al significado, dentro del ámbito de la literatura comparada, de los vocablos ‘tema’ y ‘motivo’.

Pero antes de pasar a definir el primero de los términos, nos gustaría señalar la distinción entre las palabras ‘temática’ y ‘tematología’, las cuales, además de que comparten raíz etimológica con la palabra ‘tema’, son frecuentemente utilizadas en relación con esta dentro del mundo de la literatura y nos pueden ser útiles para comprender el significado que queremos darle en este trabajo.

Tanto el suizo Raymond Trousson, como Pierre Brunel, entienden que la crítica temática es aquella que se ocupa de investigar el tema característico que encontramos en una obra. Por otro lado, conciben la tematología como aquella parte de la literatura comparada que se encarga de buscar e identificar los cambios históricos que se dan en un tema mediante el estudio de varios textos. Asimismo, Pierre Brunel añade que la tematología, a diferencia de la temática, cuya acción se circunscribe a una metodología crítica particular, pertenece al campo de la literatura comparada y puede apoyarse en diferentes metodologías para conseguir sus fines (Gnisci, 2002: 137).

Aclarados estos términos y adelantando que, tal y como vamos a emplear este vocablo, lo podemos vincular con ambos conceptos, intentemos, pues, tratar de definir qué es lo que entendemos por la palabra ‘tema’.

Para ello, sería apropiado consultar en primer lugar lo que nos dice al respecto el diccionario de la Real Academia Española⁸:

tema. Del lat. *thema*, y este del gr. *θέμα*. 1. m. Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso. // 2. m. Asunto o materia de un discurso. // 3. m. Asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria. (DRAE, 2001: s. v.)

Como observamos, las dos primeras acepciones que leemos de esta palabra contemplan definiciones muy amplias y difusas. Ya en la tercera entrada, encontramos un significado literario, también bastante amplio.

Ahora bien, para tratar de encontrar una definición aún mejor, sería bueno que contemplemos cómo han tratado de definir la palabra ‘tema’ los diferentes autores y que conozcamos las distintas clasificaciones que se han realizado a partir de este concepto.

La primera definición que debemos mencionar es la que hizo Pierre Brunel. Este autor, basándose en el significado etimológico del término griego, asoció ‘tema’ con la palabra ‘depósito’. Aparte de este primer acercamiento, trató de reconocer varios de estos argumentos, identificándolos como esos «temas de preocupación o de interés general para el hombre» que encontramos en un espacio histórico-literario teniendo un largo, medio o corto alcance (Gnisci, 2002:156).

En relación con esto último, cabe añadir que los temas literarios, debido a su vinculación con la experiencia vital, son considerados como elementos cambiantes, que pueden variar a lo largo del tiempo.

En cuanto a la clasificación de estos temas literarios, existen también diferentes formas de agruparlos. Una manera de hacerlo sería comenzando por el nivel más general, por aquellos temas que se conocen con el nombre de “longue durée” o de “universales lingüísticos”, para después pasar al de las temáticas de época y finalmente desembocar en el grado de las temáticas más personales, cuya identificación plantea problemas a los comparatistas, debido a la dificultad de armonizar el estudio de cada obra con la diacronía.

Otra modelo de clasificación interesante sería el presentado por el crítico y escritor francés Philippe Chardin, el cual fue concebido bajo un orden de “generalidad creciente”,

⁸ De ahora en adelante, DRAE (Diccionario de la Real Academia Española).

y completado posteriormente con ideas de otros autores. Este modelo tematólogo estaría agrupado de la manera que pasamos a exponer.

De una parte, encontraríamos los tipos mitológicos, legendarios e históricos, a los que sucesivamente seguirán los de tipos sociales, profesionales o morales, como, por ejemplo, los temas del caballero, el criminal o el *dandy*; luego vienen los temas que se van repitiendo en la literatura y el folklore, como, por ejemplo, el anillo mágico; más tarde, se hallarían los denominados *topoi* y lugares comunes (invocación a las musas y *locus amoenus*), posteriormente, se encontrarían temas o episodios que se repiten por la convención necesaria en ciertos géneros, como, por ejemplo, (la bajada a los infiernos en la épica); y, después, también tendríamos en esta división temas relacionados con espacios o escenarios literarios típicos, tales como la gran ciudad moderna, los temas en los que se representan elementos naturales (mar, montes...) o, bien, circunstancias humanas típicas como el triángulo amoroso son los siguientes en aparecer. Otras situaciones recogidas en esta clasificación son los temas históricos o de época, como la locura, el adulterio o el *theatrum mundi*. Sobre la base de este orden de “generalidad creciente”, llegaríamos así a aquellos temas que se entienden como “problemas fundamentales de la conducta humana” (la fuerza del destino o el amor) y a los conceptos, las ideas y sentimientos, como los que se hallan en la voluntad, la razón o la libertad. Para concluir con este modelo clasificatorio de generalidad creciente, llegaríamos a los temas que llevan el título de “universales lingüísticos”. Estos los identificaríamos, por ejemplo, con las experiencias vitales del nacimiento, el sueño, la infancia, el amor, la guerra o la muerte. Sobre la temática de los universales lingüísticos, vale la pena mencionar, las reflexiones de Daniel-Henri Pageaux sobre la gran importancia que tiene el hecho de que, en ocasiones, se produzcan ciertos cambios históricos o variaciones culturales en un tema. Estas situaciones son, a su juicio, mucho más importantes que la idea de inmanencia que se desprende de los rasgos de estos temas⁹.

El último término que queremos definir en este punto es el ‘motivo’. En esta ocasión, como en el caso de la palabra ‘tema’, nos parece relevante acudir al diccionario de la Real Academia Española con el fin de conseguir una primera definición de la palabra:

⁹ Las dos clasificaciones temáticas señaladas en esta página están sacadas de los modelos presentados por Anna Trocchi (*vid.* Gnisci, 2002: 156-158).

motivo. Del lat. tardío *motīvus* 'relativo al movimiento'. 1. adj. Que mueve o tiene eficacia o virtud para mover. // 2. m. Causa o razón que mueve para algo. // 3. m. En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. // 4. m. Tema o elemento temático de una obra literaria. (DRAE, 2001: s. v.)

En esta definición, además de observar que la raíz de la palabra significa algo similar a movimiento, apreciamos de nuevo una explicación bastante general en las primeras dos entradas. Las dos últimas acepciones, en cambio, están relacionadas con el mundo del arte y el de la literatura. Según aclara el filósofo, semiótico y crítico literario Cesare Segre, el término ‘motivo’ se habría aplicado en primera instancia para referirse a la práctica musical, y de ahí se habría introducido en el mundo de la literatura (Segre, 1985: 348). Es precisamente en la última definición —la referente a la literatura— donde podemos contemplar además la vinculación existente entre los términos ‘tema’ y ‘motivo’, que aparecen, en cierto sentido, como si fuesen sinónimos. Por consiguiente, pensamos que merece la pena intentar matizarlos, de modo que seamos capaces de utilizarlos con el rigor necesario para realizar un trabajo óptimo en el campo de la literatura comparada.

Con objeto de conseguir nuestra meta, a continuación, nos vamos a servir de las principales definiciones que han aportado los autores más representativos al abordar este asunto, de tal manera que nos podamos forjar una idea sólida y certera de lo que se ha pretendido decir al utilizar este término en el campo de la Comparatística. Al mismo tiempo, nos gustaría apoyarnos en ejemplos que nos ayuden a delimitar correctamente la delgada línea que separa estos dos conceptos difíciles de distinguir.

La primera definición con la que tenemos que confrontarnos a la hora de hablar del término ‘motivo’ es con la propuesta formulada por el formalista ruso Boris Tomasevskij. Como nos indica Anna Trocchi, ya, en esta definición clásica, se nos describe que «los motivos se configuran como las unidades elementales y subordinadas, o sea, como las partículas más pequeñas del material temático, de cuya asociación se generan los “nexos temáticos de la obra”» (cf. Gnisci, 2002: 159).. Es, por tanto, el tema una unidad superior a través de la cual basculan los diferentes motivos, esto es, unidades temáticas «mínimas y concretas, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea» (cf. Gnisci, 2002: 159).. De lo anteriormente mencionado, se puede colegir que la diferencia entre estos dos términos está directamente relacionada con su diferente rango de “abstracción y generalización”. Es decir, los temas se constituyen

debido a la existencia de los múltiples motivos que aparecen en una obra (cf. Gnisci, 2002: 159).

Un ejemplo que encontramos frecuentemente como motivo es el espejo. No obstante, este motivo puede, junto con otros motivos, formar parte de diversos temas, tales como la belleza, la ilusión, el amor...

Por otro parte, al motivo que es utilizado con mucha frecuencia y de modo estable por diferentes escritores para referirse a un asunto muy manido —y conocido por todos— se denomina *topos*. Bajo el término ‘tópica’ se recopila toda una suerte de fórmulas estereotipadas —*topoi*—. Roland Barthes, basándose en los trabajos llevados a cabo por Ernst Robert Curtius en su fundamental libro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), elabora una lista con varios *topoi*. Entre ellos, encontramos, el *topos* del *puer senilis* —el cual se refiere a un muchacho docto como un viejo, o bien al anciano con la gracia correspondiente los años de mocedad—; o bien, la modestia simulada, *excusatio propter infirmitatem*, esto es, el excusarse por no estar a la altura, por sentirse abrumado por un asunto... (Marchese y Forradellas, 1986: 407).

A modo de conclusión, podemos afirmar que los textos literarios se organizan alrededor de uno o varios temas, los cuales están formados, al mismo tiempo, por un conjunto de diferentes motivos. Es menester del narrador, por consiguiente, crear un entramado de temas y motivos lo suficientemente interesantes como para mantener la atención de los receptores de su obra. Si el autor cae constantemente en el uso y abuso de temas y motivos comunes, corre el riesgo de resultar demasiado tedioso y de que sus lectores pierdan el interés en el texto.

Tras haber analizado y delimitado la significación de cada uno de los términos expuestos en este apartado, consideramos que podemos pasar a tratar el siguiente capítulo de nuestro trabajo, es decir, el estudio referente a lo directamente relacionado con el mito de Don Juan. Este primer apartado, con un contenido introductorio eminentemente más teórico, nos ha resultado muy útil para esclarecer varios conceptos que registran una cierta dificultad definitoria. Igualmente, nos ha servido para alcanzar una visión más amplia y nítida de los términos que vamos a tener que utilizar a la hora de analizar nuestra novela. Estamos completamente convencidos de que este repaso teórico, no solo ha sido de gran ayuda para plasmar con mayor criterio nuestras opiniones y fijar nuestra posición en relación con los conceptos definidos, sino que también nos va a ser de gran utilidad

cuando llegue el momento en que nos tengamos que enfrentar al análisis del mito de Don Juan en la novela de Peter Handke.

2. EL MITO DE DON JUAN

A continuación vamos a tratar de responder a algunas cuestiones que se nos plantean a la hora de aproximarnos al estudio del mito de Don Juan. Con el fin de determinar en qué consiste dicho mito y de dar a conocer sus peculiaridades, queremos examinar, en primera instancia, las circunstancias bajo las que se forjó. Para ello, vamos a pararnos a analizar algunos aspectos de la primera obra literaria y del mundo en los que este fecundísimo mito fue configurado. Posteriormente, haremos un recorrido histórico por las principales versiones que existen a lo largo y ancho del continente europeo, albergando la esperanza de que, al final de nuestro periplo literario, estemos en condiciones de hallar una explicación al sorprendentemente ingente número de reescrituras que de este mito se han venido elaborando de forma incesante desde su primera aparición hasta la actualidad.

2. 1. La génesis de un mito moderno

No son pocos los estudiosos que, a la hora de aproximarse al análisis del mito de Don Juan, han puesto de relieve que tienen la impresión de enfrentarse al estudio de un mito sin parangón. Estos autores aprecian la singularidad donjuanesca en dos aspectos.

En primer lugar, nos indican que, si comparamos el mito de Don Juan, con aquellos surgidos en la Antigüedad, es sencillo darse cuenta de que, en Don Juan, partimos con la ventaja de conocer una serie de certezas que, en estos últimos, son imposibles de rastrear; este hecho, sin embargo, parece alejarlo de ellos. En efecto, al examinar este mito que, a diferencia de los otros, «nació en la edad histórica, está fechado» y del que, fácilmente, podemos averiguar su autoría, observamos diferencias significativas en relación con los mitos antiguos y sus atributos más idiosincrásicos, que, al mismo tiempo, lo hacen distanciarse de muchas de las definiciones clásicas de la palabra mito (cf. Rousset, 1985: 7-8).

Por otra parte, se advierte también su singularidad al establecer una comparación entre Don Juan y otros mitos literarios que surgieron aproximadamente en las mismas

fechas (cf. Watt, 1999:10). Como observa Edgardo Dobry, en su *Historia universal de Don Juan*, «nadie pensaría seriamente en escribir un estudio sobre Don Quijote o el quijotismo sin mencionar ni una vez a Cervantes; o sobre Hamlet sin nombrar a Shakespeare» (cf. Dobry, 2017: 21). En cambio, tal y como nos continúa explicando este autor, se han escrito libros espléndidos sobre algunos aspectos fundamentales de la figura de Don Juan, sin mencionar ni una sola vez a Tirso de Molina, autor de *El burlador de Sevilla*, primera versión en la que se trata y constituye la figura de este mito (cf. Dobry, 2017: 21). Parece que el personaje de Don Juan, sirviéndonos de las palabras de Jean Rousset, «lleva una vida autónoma, pasa de obra en obra, de autor en autor, como si perteneciese a todos y a nadie» (Rousset, 1985: 9). En este sentido, consideramos que el énfasis puesto por los estudiosos en esta singular y sorprendente capacidad de mutar, de, como definía el mismo Rousset, «nacer y renacer siempre transformándose» (Rousset, 1985: 9), desvinculándose completamente de su fuente primigenia o prescindiendo acaso de beber de la refrescante e inspiradora agua proveniente de sus obras predecesoras, son, en efecto, un buen argumento para poder argüir que existe una disparidad entre el mito de Don Juan y otros mitos modernos, lo cual le confieren a este un carácter único.

Aclaradas estas peculiaridades inherentes al mito de Don Juan, cuya existencia nos parecía pertinente exponer inmediatamente, pasamos, pues, a examinar algunos rasgos de *El Burlador de Sevilla*, de modo que podamos comprender mejor las formas bajo las que se configuró el mito donjuanesco.

La comedia¹⁰ *El burlador de Sevilla* se estrenó hacia el año 1630¹¹. Su autor fue Gabriel Téllez, más conocido por el pseudónimo de Tirso de Molina (1579-1648). En esta obra maestra del s. XVII español, se conjugan dos tradiciones literarias que llevaban representándose en las tablas españolas desde hacía ya algún tiempo, a saber: la figura de un personaje ducho en el arte de conquistar mujeres –Don Juan– y la historia referente a «la condenación final por escarnecer a los muertos» (López Antuñano, 2007: 5; Frenzel, 1976: 123). De esta manera, como nos indica el crítico de teatro y dramaturgista español, José Gabriel López Antuñano, «cuando el siglo comenzaba a teñirse de oro el sevillano

¹⁰ En el s. XVII español, el término “comedia” tenía el significado de «drama» u «obra teatral», más que de lo que hoy comprendemos propiamente por “comedia” (vid. Watt, 1999: 103).

¹¹ Se cree que esta obra fue escrita alrededor de un decenio antes de su estreno. Existe desacuerdo entre los estudiosos sobre los años en que fue redactada (vid. Watt, 1999: 101).

Juan de la Cueva¹² [subió] al escenario el arquetipo de Don Juan en *El infamador*» (López Antuñano, 2007:5). En cuanto a la segunda historia, es interesante detenernos en el comentario que realiza Rodríguez López-Vázquez a este respecto:

La segunda estructura en donde encaja la historia del *Convidado de piedra* es la de la *doble invitación*, que tiene que ver con las leyes de la hospitalidad. Cuando la doble invitación se produce de forma que uno de los personajes es un ser relacionado con las potencias ctónicas, la idea de la muerte es consustancial al episodio. En este nivel general, la historia más antigua se encuentra dentro del ciclo mitológico de los trabajos de Hércules: es la historia del rey Diomedes de Tracia. Diomedes invita a sus huéspedes a un banquete en palacio y una vez allí los hace devorar por sus yeguas. En su forma esquemática se trata de una estructura básica en donde alguien que viola una ley por medio de un engaño es castigado por la intervención inesperada de un ser sobrenatural que le obliga a asumir el papel del ofendido, del personaje por el que se han infringido las leyes de la hospitalidad. No estamos apuntando a una influencia consciente en el proceso de elaboración de la obra, sino al fondo cultura grecolatina que constituye la articulación moral en la que se encajan las historias con determinados elementos. En términos generales, es la articulación mítica que apoya la base moral, el “Violar (la palabra dada) del tipo de fuente de composición, sino la existencia de una articulación moral en donde pueden encajarse historias que tengan determinados elementos. Un ejemplo claro de este tipo de soporte nos lo da la historia que Lope de Vega desarrolla en *El villano en su rincón*, que responde al mismo principio. En términos generales es la articulación mítica que apoya la base moral, el «enxiemplo» de las historias de Infanzones o de Comendadores, cuyo modelo más atractivo es seguramente El Rey Don Pedro en Madrid/ El infanzón de Illescas, otra obra con atribución de autoría múltiple (dos manuscritos dan como autor a Claramonte, una *suelta* fraudulenta a Lope de Vega, y una edición tardía de 1673 la incluye como de Caderón; y ya en el siglo XIX, Hartzenbusch, a la vista de la semejanza con *el Burlador* decide editarla a nombre de Tirso) y el más próximo a la estructura del primer Don Juan es, de nuevo, *Deste agua no beberé*, en donde además de la familia tenorio en el papel de perfidos, encontramos al rey Don Pedro en el de frustrado seductor de una Dama, al tiempo que mantiene su matrimonio y su amante.(2016: 100 y 101).

Como se puede apreciar en esta cita, existían algunos modelos anteriores en los que Tirso de Molina se podría haber apoyado para crear el modelo del convidado. Sea como fuere, podemos pensar que «el éxito de la obra obedece [...], sobre todo, a la genialidad de Tirso para ensamblar en una misma historia» las dos tradiciones anteriormente señaladas» (López Antuñano, 2007: 5).

¹² Juan de la Cueva (1543-1612): poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro.

Esta comedia está dividida en tres actos. Concebida para ser representada al aire libre (cf. Watt, 1999: 103), su trepidante acción transcurre entre diferentes lugares de Italia y España.

La obra teatral comienza con un primer embuste. Don Juan, disfrazado, pretende burlar el honor¹³ de Doña Isabela, la cual estaba prometida con el duque Octavio. Cuando Doña Isabela quiere iluminar la estancia, Don Juan intenta impedirselo. Ante la reacción de este, Doña Isabela le pregunta quién es, a lo que él responde: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre» (Molina, 2002: 166). Cuando esta se da cuenta del engaño, grita: «¡Ah del Rey! ¡Soldados, gente!» (Molina, 2002: 167). Inopinadamente, aparece el rey de Nápoles, quien ordena a Pedro Tenorio, tío de Don Juan y embajador de España en dicho lugar, que aprese a la pareja; pero que lo haga con sigilo, de tal manera que nadie se entere y la joven pueda seguir manteniendo su honor. Después de enterarse de que la identidad del impostor correspondía a la de su sobrino y de que este se había hecho pasar por el duque Octavio para conseguir sus perversos propósitos, Don Pedro reta en un primer momento a Don Juan. Tras escuchar a este, decide ayudarlo a huir diciéndole: «Pues yo te quiero ayudar. / Vete a Sicilia o Milán / donde vivas encubierto» (Molina, 2002: 174). Al volver junto al rey, Don Pedro, le relata toda una sarta de mentiras. En primer lugar, dice que el joven logró huir y que Doña Isabela identificó a este con el duque Octavio. Al enterarse de esto, el rey manda llamar a Doña Isabela y buscar al Duque Octavio, con el fin de que, para enmendar el error, se unan en matrimonio. Cuando, a través de lo narrado por Ripio y Don Pedro, llega a oídos de Octavio todo lo acontecido, este, con la complicidad de Don Pedro, decide huir a España (cf. Molina, 2002: 184-190).

En las siguientes escenas se nos habla de la historia entre la pescadora Tisbea y Don Juan. Esta mujer, de «extremada beldad», avista a Don Juan y a su criado, Catalinón, acercándose a la costa de Tarragona con dificultades, después de que, durante su huida desde Italia, su barco se haya ido a pique. Tras una breve conversación con Catalinón, quien la explica que su barco ha naufragado y quién es su amo, esta manda al criado de Don Juan ir en busca de unos pescadores y comienza a cuidar de Don Juan, aparentemente muerto. Cuando Don Juan escucha pronunciar a la hermosa Tisbea estas palabras: «Mancebo excelente, / gallardo, noble y galán / volved en sí caballero» (Molina, 2002: 200), este, de improviso, se despierta y le comienza a lanzar todo tipo de requiebros,

¹³ Durante el siglo XVII, el honor era el gran tema de la comedia española, además de un código bajo el que se regía la sociedad de la época (vid. Watt 1999: 118).

llegando incluso a hacerle promesas de amor eterno. Uno de los diálogos más entretenidos de la obra –y, a nuestro juicio, digno de mención– tiene lugar cuando Don Juan dedica unas hermosas alabanzas –falsas o no¹⁴– a la bella Tisbea, al darse cuenta de que esta sospecha de la veracidad de las palabras anteriormente emitidas por él:

DON JUAN

A Dios zagala, pluguiera,
que en el agua me anegara
[sin que de ella me escapara,
al fuego que en vos me espera.
que Amor bien considerado,
como este daño entendió
en el mar antes me aguó
y ardo en vos estando aguado,]
[...]

[En agua abrasado llego,
que tal vuestro incendio ha sido,
que aun el agua no ha podido
librarme de vuestro fuego.]

Gran parte del sol mostráis
pues que el sol os da licencia,
pues solo con la paciencia,
siendo de nieve abrasáis.

TISBEA

[¿Tan helado os abrasáis?]

DON JUAN

Tanto fuego en vos tenéis

TISBEA

[Mucho habláis.

DON JUAN

Mucho encendéis]

TISBEA

Plega a Dios que no mintáis.

(Molina, 2002: 202-204)

En consonancia con lo manifestado por Dobry a este respecto, consideramos que en este ameno cruce de sentencias, se aprecia un tono jocoso en las respuestas de la

¹⁴ Encontramos de sumo interés cómo se abordan, entre otras cuestiones, el tema de «la mentira y la falsa promesa» bajo el epígrafe “*Violar (la palabra dada)*” (vid. Dobry, 2017: 153-179).

pescadora, la cual parece acusar a Don Juan, no tanto de embaucador, sino de no saber mentir con más arte (cf. Dobry, 2017: 128-129). En todo caso, más tarde, en otro curioso cruce de palabras, en el que Don Juan promete desposar a Tisbea («Si vivo mi bien en ti / a cualquier cosa me obligo. / Aunque yo sepa perder / en tu servicio la vida, / la diera por bien perdida, / y te prometo de ser / tu esposo» [Molina, 2002: 219]), Tisbea finalmente accede a los deseos de Don Juan, no sin antes advertirle de que debe cumplir la promesa que libremente ha hecho: «Esa voluntad te obligue / y si no, Dios te castigue»; a lo que Don Juan responde: «Qué largo me lo fiais» (Molina, 2002: 221). Después de haber hecho el amor con Tisbea, Don Juan prende fuego a la cabaña de esta y escapa junto con su criado Catalinón. Tisbea, desesperada, intenta apagarlo y cuenta a los interlocutores que acudieron en su ayuda: «[...] Engañóme el caballero / debajo de fe y palabra / de marido, [profanando] / mi honestidad y mi cama. / Gozóme al fin y yo propia / le di a su rigor las alas / en dos yeguas que crié / con que me burla y se escapa» (Molina, 2002: 224). Tisbea tiene sed de venganza.

Entre las escenas de la historia de Tisbea y Don Juan, hay un breve intermedio en el que descubrimos al personaje de Don Gonzalo de Ulloa, comendador Mayor de Calatrava (cf. Molina, 2002: 208-216). Don Gonzalo viene a la corte del rey en Sevilla y le informa de que ha tenido mucho éxito en Lisboa. El rey, como recompensa, le dice que casará a su hija, Ana de Ulloa, con don Juan, al que presenta de esta manera: «Aunque no está en esta tierra / es de Sevilla, y se llama / Don Juan Tenorio» (Molina, 2002: 215).

El segundo acto comienza con un diálogo entre el rey y el padre de Don Juan, en el cual este último relata al rey todas las felonías que su hijo ha cometido en Nápoles. Al escuchar esto, el rey se da cuenta de que había prometido casar a Don Juan con Doña Ana, hija de Don Gonzalo de Ulloa, y se preocupa. En todo caso, considera que no puede hacerlo, pues Don Juan, después de haber burlado a Doña Isabel, debe casarse con ella. Para demostrar su enfado, el rey da la orden de que Don Juan viva en el destierro hasta que se hayan celebrado los desposorios con Doña Isabel. El rey lo manifiesta diciendo a su padre: «Mi enojo vea / en el destierro» (Molina, 2002: 241).

Mientras tanto, llega a la corte también Octavio. El rey le propone matrimonio con Doña Ana de Ulloa: «Yo os casaré en Sevilla, con licencia / del rey, y con perdón y gracia suya / que, puesto que Isabela un ángel sea / mirando la que os doy, ha de ser fea» (Molina, 2002: 242).

Más tarde, aparece en escena el marqués de la Mota, un viejo compañero de correrías de Don Juan, al cual hace tiempo que no ve. Tras hablar de diferentes mujeres del pasado, nos damos cuenta de que el marqués de la Mota es de la misma naturaleza que su amigo. Sin embargo, este le confiesa a Don Juan que está enamorado de una nueva mujer: su prima, Ana de Mendoza. Don Juan siente curiosidad por ella y le pregunta a su amigo si es hermosa; a lo que el marqués de la Mota responde: «Es extremada / porque en Doña Ana de Ulloa / se extremó naturaleza». Don Juan insiste y pregunta de nuevo: «¿Tan bella es esa mujer? / ¡Vive Dios que la he de ver!» Finalmente, el marqués responde: «Veréis la mayor belleza / que los ojos del sol ven» (Molina, 2002: 254).

Poco después, la fortuna parece sonreír a Don Juan, ya que se encuentra con una mujer que traía el recado de entregar una misiva al marqués de la Mota. La remitente de la carta no era otra que Doña Ana. En ella, la hija del comendador informaba a su primo de que su padre la había comprometido, sin su consentimiento, con otro hombre. Doña Ana, además, citaba al marqués de la Mota a que se encontrase con ella esa misma noche: «Si estimas, como es razón / mi amor y mi voluntad, y si tu amor fue verdad, / muéstralo en esta ocasión. / Porque veas que te estimo / ven esta noche a la puerta, / donde tu esperanza, primo / goces, y el fin de tu amor» (Molina, 2002: 257). La lectura del mensaje hace crecer los deseos de Don Juan: «¿Tan bella es esa mujer? / ¡Vive Dios que la he de ver!» (Molina, 2002: 257). Don Juan da el recado a su amigo, pero le miente en lo referente a la hora de la cita. En vez de contarle que tiene que acudir a verse con Doña Ana a las once, le dice que podrá encontrarse con esta a medianoche (cf. Molina, 2002: 262).

Naturalmente, Don Juan quiere aprovechar esa hora para gozar de Doña Ana. Para ello, se hace pasar por el marqués de la Mota. Doña Ana, empero, se percata del engaño al que estaba siendo sometida y pide auxilio. Rápidamente viene en su ayuda su padre. Doña Ana dice: «¿No hay quién mate a este traidor / homicida de mi amor?» (Molina, 2002:274). El comendador intenta obstaculizar a Don Juan impidiéndole el paso y este, sin pensárselo dos veces, desenvaina la espada y, clavándosela, le da muerte (Molina, 2002: 276).

Poco después, sin tener constancia de lo que acaba de acontecer, el Marqués de la Mota aparece en el lugar donde se ha cometido el delito, ávido en deseos de gozar en el encuentro con Doña Ana. Lo que no sabe todavía al llegar allí, es que va a ser acusado del crimen cometido por Don Juan y sentenciado por el rey a muerte: «Fulmínesele el

proceso / al Marqués luego, y mañana / le cortarán la cabeza; / y al Comendador, con cuanta / solemnidad y grandeza / se da a las personas sacras / y Reales, el entierro [...]» (Molina, 2002: 282). Como notamos en estos versos, el rey no solo manda ejecutar al marqués de la Mota en un juicio sumarísimo, sino que también ordena que se entierre a Don Gonzalo con todos los honores.

Antes de que concluya el segundo acto, conocemos a la víctima de la siguiente fechoría cometida por este insaciable impostor. Cuando se dirige a Lebrija, lugar elegido para que resida durante su destierro, Don Juan se encuentra con las celebraciones del enlace de la pareja formada por Arminta y Batricio, unos jóvenes campesinos. Don Juan consigue ser invitado a los festejos. En palabras de Batricio: «Imagino / que el demonio le envió / mas, ¿de qué me aflijo yo? / Vengan a mis dulces bodas / del mundo las gentes todas / mas con todo, un caballero / en mis bodas? Mal agüero» (Molina, 2002: 282). Desde ese momento, no cesa en su empeño de seducir a la guapa campesina. «¿Posible es que vengo a ser, / señora, tan venturoso? / Envidia tengo al esposo» (Molina, 2002: 289). Arminta desconfía de las palabras de Don Juan, al que acusa de lisonjero.

En el inicio del tercer acto continúan las acciones de galanteo y seducción llevadas a cabo por Don Juan. Este, incluso, está planeando la huida, antes de llegar a culminar su canallesco propósito. Así, dice a Catalinón: «Vete, ensilla, que mañana / he de dormir en Sevilla» (Molina, 2002: 305). A lo que su criado le exhorta: «¿Qué dices? / Mira lo que has hecho, y mira / que hasta la muerte, señor, / es corta la mayor vida, / y que hay tras la muerte imperio». Don Juan responde a Catalinón con su ya conocido estribillo: «Si tan largo me lo fiáis / vengan engaños» (Molina, 2002: 306). Al reunirse esa misma noche con Arminta, Don Juan la hace creer que puede anular su boda con Batricio y casarse con él: «Ahora bien, dame esa mano / y esta voluntad confirma / con ella» (Molina, 2002: 312). Esta recela de sus palabras, y después le dice: «Juro a Dios que te maldiga / si no la cumples»; a lo que Don Juan la responde con el siguiente embuste: «Si acaso / la palabra y la fe mía / te faltare ruego a Dios / que a traición y a alevosía / me dé muerte un hombre» y aparte se dice: «(muerto, / que vivo Dios no permita)» (Molina, 2002: 313). Ante estas palabras, Arminta accede a consumir sus deseos: «A tu voluntad, esposo, / la mía desde hoy se inclina. / Tuya soy» (Molina, 2002: 314).

Tras consumir la deshonra de la campesina, comienza a aparecer en la vida de Don Juan toda una serie de problemas (cf. Molina, 2002: 321), cuyo fundamento parece representar el justo devenir ante un comportamiento disoluto, el cual aún debe saldar los

daños infligidos. En esta parte, en la que se van desencadenando todas las acciones de manera vertiginosa, Doña Isabela, que está viajando a España para –contra su voluntad– casarse con Don Juan, se encuentra en Tarragona con la pescadora Tisbea, la cual le ruega acompañarla para exigir justicia (cf. Molina, 2002: 315-320); por otro lado, Octavio busca venganza como desagravio por todas las afrentas sufridas (cf. Molina, 2002: 341-342); el marqués de la Mota es liberado de su condena (cf. Molina, 2002: 347); y, además, vuelve a aparecer en escena Arminta, quien, junto con Batricio y Ganeso, su padre, reclama lo prometido: «Querría, / porque los días se van, / que se hiciese el casamiento / o querrellarme ante el Rey» (Molina, 2002: 351).

Entretanto, Don Juan, que ha infringido el mandato del rey, está de nuevo por Sevilla. Este y Catalinón entran por casualidad en la iglesia donde está enterrado Don Gonzalo de Ulloa (cf. Molina, 2002: 322). Al reparar en el sepulcro, leen su epitafio: «Aquí aguarda del Señor / el más leal caballero / la venganza de un traidor». Después de mofarse de él llamándole: «buen viejo / barbas de piedra», le invita a cenar a su posada (Molina, 2002: 323-324). Mientras está cenando con Catalinón, contra todo pronóstico, la estatua llama a la puerta: «Soy el caballero honrado, / que a cenar has convidado» (Molina, 2002: 331). Don Juan parece no amedrentarse ante la presencia del convidado; en cambio, Catalinón, lleno de temor, no da crédito a lo que está acaeciendo.

En un momento determinado, el convidado hace una seña a Don Juan para que ambos se queden solos. Una vez que todos los otros criados y Catalinón han abandonado la sala, la figura de piedra tiene el siguiente diálogo con Don Juan.:

DON GONZALO

¿Cumplirásme una palabra
como caballero?

DON JUAN

Honor,
tengo y palabras cumplo,
porque caballero soy.

DON GONZALO

Dame esa mano, no temas.

DON JUAN

¿Eso dices? ¿Yo, temor?
Si fueras al mismo infierno
la mano te diera yo

DON GONZALO

Bajo esas palabras y mano
mañana a las diez te estoy
para cenar aguardando
¿Irás?

DON JUAN

Empresa mayor
entendí que me pedías
Mañana tu huésped soy.
¿dónde he de ir?

DON GONZALO

A la capilla

DON JUAN

¿Iré solo?

DON GONZALO

No, id los dos,
y cúpleme la palabra
como la he cumplido yo.

DON JUAN

Digo que la cumpliré,
que soy tenorio

DON JUAN [*sic*]

Y yo soy
Ulloa

DON JUAN

Yo iré sin falta.

DON GONZALO

Yo lo creo. Adiós

(Molina, 2002: 337-339)

Después de este diálogo con la estatua de Don Gonzalo, en el que Don Juan da la apariencia de ser una persona impertérrita, este nos desvela que ha tenido todo tipo de temores. Más tarde, sin embargo, razona que: «[...]todas son ideas / que da a la imaginación / el temor, y temer muertos, es más villano temor [...]» (Molina, 2002: 340). Con estas palabras, Don Juan nos deja claro que debe acudir a la cena con la estatua. Por otro lado, parece tener otro tipo de motivaciones más acordes con su personalidad: «[...]

Iré mañana a la iglesia / donde convidado estoy, / porque se admire y espante / Sevilla de mi valor [...]» (Molina, 2002: 340). Una vez llegan a la iglesia, Don Juan se sienta a la mesa y le sirven un plato de víboras y alacranes y un vino de hiel y vinagre. Además hay un coro que canta: «Adviertan los que Dios / juzgan los castigos tarde / que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague» (Molina, 2002: 361). Después de terminar con el guisado de uñas, la figura da de nuevo la mano a Don Juan. En el acto este siente que se está quemando y pide un confesor que absuelva sus pecados. A la sazón, la estatua de Don Gonzalo le responde: «No hay lugar / ya acuerdas tarde» (Molina, 2002: 363). En este momento, se hunde el sepulcro con los dos difuntos juntos (Molina, 2002: 356- 364).

A modo de epílogo, Catalinón, que ha salido de la iglesia tras presenciar la escena, relata lo sucedido en la corte y concluye su discurso reproduciendo las palabras que la figura de Don Gonzalo profirió a Don Juan: «[...] Dios / me manda que así te mate / castigando tus delitos: “Quien tal hace, que tal pague”» (Molina, 2002: 368). Al desvelarse todos los entresijos de las burlas, y muerto el impostor, tanto Doña Ana y el marqués de la Mota, como Isabela y Octavio y la pareja formada por Arminta y Batricio tienen la libertad de poderse casar.

Este resumen pormenorizado de *El burlador de Sevilla* nos va a servir de base para encontrar los rasgos fundamentales en los que se conformó el mito de Don Juan. Un buen conocimiento del contenido de la obra, no solo nos será de gran utilidad para comprender mejor lo que, en un principio, significaba el mito de Don Juan, sino que también nos servirá de punto de referencia para cotejar con otras obras que, a lo largo del tiempo, han tratado el mito dentro de sus páginas. En última instancia, también podremos confrontar esta obra con la novela de Peter Handke y, gracias al conocimiento exhaustivo de ambas obras, nos resultará más sencillo apreciar qué es lo que queda de los orígenes del mito en la novela del singular escritor austriaco.

En relación con la primera de las utilidades mencionadas más arriba, nos gustaría comenzar hablando de los temas principales que encontramos en la obra. En la introducción ya hemos destacado que uno de los aciertos de Tirso de Molina fue ensamblar en una misma pieza teatral el tema del burlador de mujeres con el de la estatua del difunto que sirve de medio para condenar a este impostor, cuya naturaleza no sabe respetar ni siquiera a los muertos.

El motivo del burlador aparece constantemente durante toda la comedia y es, sin lugar a dudas, uno de los puntos clave para entender la figura del Don Juan diseñada por Tirso. Como podemos apreciar en la sinopsis, Don Juan parece moverse de un sitio a otro empujado por la necesidad de huir tras haber ultrajado a alguna mujer. En *El Burlador* de Tirso lo encontramos en diferentes lugares (de Nápoles a Sevilla), deshonorando a las diferentes mujeres que encuentra a su paso.

La condenación del embustero ejecutada por una efigie de piedra es evidentemente otro tema que hay que tener en gran consideración a la hora de analizar esta primera figura de Don Juan. Si bien es cierto que la estatua de piedra de Don Gonzalo aparece solo muy al final de la obra, su presencia es de suma importancia, pues es esta figura quien inflige a Don Juan el castigo que se merece.

Sin embargo, existe otro motivo en esta obra. Es la idea que se desprende de la frase: «Tan largo me lo fiáis». Esta frase, mencionada en nuestro resumen solamente en dos ocasiones, aparece en realidad doce veces en la obra. La forma reiterativa en la que Don Juan la utiliza –y que hace de ella un *Leitmotiv*–, nos lleva a pensar que este tenía mucha confianza en el tiempo que todavía le quedaba para poder redimir sus pecados de juventud. Por otro lado, nos resulta acertado el comentario de Watt respecto a la importancia de la ingeniosa muletilla; el autor inglés consideraba que este motivo recurrente le servía a Tirso «para relacionar el castigo del burlador con la venganza de la estatua de piedra» (Watt, 1999: 109). En efecto, parece que al son que le proporciona la confianza en ese arrogante estribillo, Don Juan se conduce inexorablemente al definitivo y fatídico encuentro con la estatua del comendador.

En cuanto a los personajes que aparecen en la obra, cabe destacar, en primer lugar, la figura de Don Juan, la de las mujeres burladas y la del Convidado de piedra¹⁵.

Como cabe esperar, el personaje de Don Juan es, a todas luces, el héroe de *El burlador de Sevilla*. Siempre va acompañado de Catalinón¹⁶, fiel compañero y criado de Don Juan. Tirso lo representa como un joven lozano y valiente, capaz de utilizar cualquier artimaña para seducir a cuantas mujeres se cruzan en su camino. En esta obra, hasta en dos ocasiones se hace pasar por otro con el fin de conseguir sus propósitos. Sus constantes

¹⁵ A la hora de analizar *El mito de Don Juan*, Jean Rousset estableció una clasificación articulada en torno a estos tres grupos de figuras que consideraba invariantes (cf. Rousset, 1985: 10-11).

¹⁶ Figura inseparable de la de Don Juan, representa para algunos una función mítica. Por una parte, aparece como la figura del gracioso; por otra, como la del criado fiel que no aprueba todos los valores de su amo.

embustes no solo tienen repercusiones en las vidas de las mujeres deseadas (pérdida del honor), sino que, en ocasiones, también afecta a otros hombres (prometidos, padres...) e incluso a familiares y amigos. Su vida licenciosa le hace vivir de un sitio a otro en una constante huida y tenerse que ocultar como si fuese un auténtico forajido.

El grupo de las mujeres burladas está compuesto por Doña Isabela, la pescadora Tisbea, Doña Ana de Ulloa y la campesina Arminta. Todas son extremadamente hermosas. Tres de ellas (Doña Isabela, Doña Ana y Arminta) sostienen algún tipo de relación amorosa con otro hombre a la hora de ser seducidas por Don Juan. El engaño perpetrado por el joven Tenorio acarrea graves consecuencias en su honor, el cual se ve gravemente mancillado. Hemos apreciado que el *modus operandi* de Don Juan varía según el estatus social de las jóvenes afrentadas. Así, mientras que Don Juan se disfraza a la hora de tratar de gozar en compañía de Doña Isabela y Doña Ana, con Tisbea y Arminta pone en juego otro tipo de artimañas relacionadas no tanto con el hecho de hacerse pasar por otro, sino más bien con falsas promesas de amor eterno. Con estas últimas, parece hacer valer su posición de poder¹⁷. Del mismo modo, consideramos que la consumación de los actos libidinosos representados en la obra, obedecen a leyes de tipo social. Sostenemos este argumento porque podemos observar que, mientras Doña Isabela y Doña Ana consiguen darse cuenta a tiempo del embuste al que están siendo sometidas, Tisbea y Arminta, de rango social menor, se entregan completamente a los deseos del taimado embaucador sin reparar en sus engaños. La figura de la mujer como objeto de deseo parece un elemento indispensable en una obra donjuanesca.

En cuanto a la figura del Convidado de piedra, si bien todos los estudiosos están de acuerdo en la importancia capital que tiene dentro de la obra –en tanto ajusticiador del burlador–, hemos encontrado teorías muy interesantes que muestran además otras facetas de este personaje. En primer lugar, nos gustaría mencionar la tesis de Jean Rousset a este respecto. Este sostiene que el mito de Don Juan es un mito propiamente dicho, porque, como los mitos antiguos, «se funda sobre la muerte, sobre la presencia activa del Difunto, de la Estatua animada, verdadero protagonista del drama, mediador del más allá, agente del vínculo con lo sagrado» (Rousset, 1985: 7). Más adelante, añade que sin él «narraríamos otra historia, pasando al lado del mito» (Rousset, 1985: 10). Por tanto, para

¹⁷ Los versos «Amor es Rey / que iguala con justa ley / la seda con el saya», dirigidos a Tisbea (Molina, 2002: 219) y el requiebro «Hermosas manos tenéis / para esposa de un villano» (Molina, 2002: 290) lanzado con el fin de seducir a Arminta, parecen obedecer a este principio.

este autor, sin la figura del convidado de piedra no podríamos hablar de mito. Rodríguez López-Vázquez establece una clara diferencia entre la figura de Don Gonzalo de Ulloa y la del Convidado de piedra. Para él, la figura de Don Gonzalo es necesaria, pero carece de interés. En ella ve una «función de conector entre dos mundos: el del poder político y el del poder religioso» (Rodríguez López-Vázquez, 2016: 129). Además, sirve como voz acusadora de los cargos graves que pesan sobre Don Juan: «traición y homicidio del honor»¹⁸. Por otra parte, encuentra totalmente atinadas las palabras de Varey en cuanto al Convidado. En propias palabras del renombrado hispanista inglés: «El que la estatua de Don Gonzalo arrastre a Don Juan, su asesino, al infierno, es un hecho poéticamente justo» (Rodríguez López-Vázquez, 2016: 129). Nos ha llamado poderosamente la atención, sin llegar a tomarla completamente en serio, la “interpretación edípica” del mito que promulgó Otto Rank. Este reputado psicoanalista austriaco veía en el asesinato del comendador la muerte del propio padre –la ausencia de la madre la vincularía con el deseo irrefrenable de poseer a tantas mujeres– (cf. Dobry, 2002: 57). Sin atrevernos a lanzar una teoría al respecto, lo que nos ha resultado realmente llamativo son los versos –ya referidos en el resumen– de los que se sirve Don Juan para burlarse de su víctima: «¿Y aveisos vos de vengar / buen viejo / barbas de piedra?» (Molina, 2002: 324).

Respecto a los personajes secundarios, creemos que es acertado agrupar a los pretendientes legítimos de las mujeres burladas en un mismo nivel. Todos, de alguna manera, parecen ser fuerzas opositoras de nuestro héroe y, al mismo tiempo, figuras que finalmente le motivan a actuar. Por otro lado, los actos que Don Juan lleva a cabo tienen consecuencias significativas en sus vidas, pues, al poseer este a las mujeres tratando de colmar sus deseos concupiscentes, evita que los pretendientes puedan posteriormente unirse a ellas. Una mención especial, en este sentido, requiere la figura del marqués de la Mota, amigo personal de Don Juan. Aquí el burlador demuestra ser un personaje a quien no le importa pasar por encima de quien sea con tal de llevar a término sus planes; se manifiesta como un ser sin escrúpulos para quien la amistad no vale nada. En este caso, se observa una doble deslealtad en su traición.

Otro personaje digno de señalar es Catalinón. Para Dobry «la figura de Don Juan tiene siempre un ayudante, un criado, que cambia de nombres según las versiones, pero

¹⁸ Ian Watt asocia la figura del Comendador en el momento de ser asesinado con «la tradicional tarea reservada a los padres en las obras teatrales del Siglo de Oro español: defender el honor de sus hijas», (*vid.* Watt, 1999: 121).

que está siempre ahí, a la espera de poder tomar su lugar» (Dobry, 2017: 31). Disentimos, en esta ocasión, de la opinión de Dobry. Si bien es cierto que su idea se puede apreciar en el *Leporello* de Da Ponte: «voglio far il gentiluomo e non voglio più servir» (Da Ponte en: *Don Juan*: 2017, 356), como él mismo continúa argumentando posteriormente en su libro, no podemos decir lo mismo de la figura creada por Tirso. Este es un ser medroso y fiel, el cual, sin embargo, trata de hacer ver a su amo que su modo de proceder no es el correcto. Además, su personaje es utilizado por Tirso para mostrar a los demás qué es lo que sucede cuando alguien tiene una conducta equivocada: «“Quien tal hace, que tal pague”» (Molina, 2002: 368).

En relación con este punto y, dejando de lado el estudio de los personajes de la obra, sería interesante entrar a valorar el último de los interrogantes que nos planteábamos en este primer apartado: ¿En qué ambiente surgió el mito de Don Juan?

Para responder a esta pregunta, hay que tener en cuenta ciertos aspectos personales del autor del *Burlador de Sevilla* que podrían haber influido en su gestación y mencionar algunos acontecimientos que marcaron su tiempo.

Tirso de Molina nació en Madrid en el año 1579. Creció en unos años en los que el dominio hegemónico español en el mundo estaba comenzando a declinar de manera ostensible. Su etapa adulta coincidió con los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621- 1665) en una España en constante bancarrota, cuyos monarcas dejaron las riendas de la política en manos de la figura del valido. Algunos de ellos, como el Duque de Lerma eran especialmente libertinos. La inclinación de este último al despilfarro y sus múltiples excentricidades «dieron fama a la corte de España en toda Europa» (Watt, 1999: 122). En el terreno político, la Guerra de los Treinta Años, (1618-1648) marcó los últimos años de la vida de Tirso.

Desde el punto de vista religioso, España estaba inmersa en lo que más tarde se conocería como Contrarreforma¹⁹. Este período que tiene como elemento más destacado el Concilio de Trento (1545-1563), cuya intención era reformar la Iglesia Católica –y «ver si en ella se podía dar cabida a los protestantes» (Watt, 1999: 123)–, tuvo repercusiones significativas en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII.

¹⁹ Como sucede en muchos casos con la nomenclatura histórica, este término fue creado mucho después del período al que se refiere. Asimismo, existen varias fechas para delimitar el principio y el final de la Contrarreforma (cf. Watt, 1999: 137).

Tirso de Molina fue, además de un insigne dramaturgo y poeta español, un fraile mercedario. Las inquietudes que le surgían en su labor como religioso las incorporaba a sus obras, siendo estas frecuentemente sus fuentes de inspiración. Se ha considerado a Tirso como «un ejemplo excepcional de la operación realizada por el espíritu de la Contrarreforma» (Watt, 1999: 140). Su condición de religioso le había proporcionado abundantes conocimientos teológicos que le servían para exponer sus planteamientos y defender los dogmas de la fe católica. En una de sus piezas teatrales más conocidas *El condenado por desconfiado* aborda los temas del libre albedrío y la predestinación. En esta se nos cuenta la historia del malvado Enrico, el cual, gracias a su fe en Dios al final de sus días se salva, mientras que el «virtuoso Paulo», un eremita que pasa sus días procurando hacer el bien, es condenado por pedir pruebas a Dios de su destino (Watt, 1999: 141). Y es que, según señala Watt: «El natural deseo que alberga el hombre de obtener un conocimiento cierto de las intenciones que tenga Dios sobre su futuro fue específicamente condenado por el concilio de Trento» (1999: 141).

En lo referente a la pieza de *El burlador de Sevilla*, también observamos características eminentemente religiosas en su interior. Según la opinión de Watt: «El propósito de Tirso era obligar a su público a encarar una serie de conclusiones correctivas a raíz del castigo que impone Dios al alma de don Juan» (1999: 130). La figura de Don Juan que, como vemos al final de la obra, sí que cree en Dios, parece no reflexionar lo suficiente sobre las consecuencias de sus actos. O, mejor dicho, cree tener aún demasiado tiempo –y, por tanto, no muestra todavía ningún interés en cambiar de conducta– para poder disfrutar de la vida. A este respecto, nos gustaría resaltar las palabras que Hernández Arias dedica a la figura de Don Juan:

En Don Juan se entrevé un exceso de salud, pues todo ser sano, como expresa Camus, tiende a multiplicarse. Esa salud desbordante se traduce en una búsqueda incesante de la saciedad, en una ética de la cantidad y de la novedad, así como en una ceguera metafísica, pues el burlador siempre responde a las amenazas del infierno con su ¡tan largo me lo fiáis!, esto es, su energía y salud le ciegan, le impiden aceptar una limitación en su frenética actividad. Este rasgo no se debe ennoblecer interpretándolo como una búsqueda del amor absoluto, más bien supone una reiteración compulsiva, un deseo irrefrenable de apagar un ardor interior. (Hernández Arias, 2008: 103)

Parece que solamente en un personaje joven, y con todo el vigor y la vitalidad propios que a esa etapa de la vida caracterizan, nos podríamos imaginar una actitud tan absolutamente frenética e irreflexiva.

Este mismo autor también nos dice que «el “tipo” del Don Juan [...] pertenece a la esfera católica, al transgredirla la afirma²⁰» (Hernández Arias, 2008: 104). En efecto, podemos estar de acuerdo con esta afirmación en la obra de Tirso, pues, a pesar de que Don Juan sea un transgresor de las normas sociales imperantes, sigue basándose, de alguna manera, en ellas.

Después de haber visto en qué consistía el mito de Don Juan inicialmente y de observar que este se regía por las convenciones propias de una sociedad católica, cabe hacerse varias cuestiones: ¿Siguió manteniéndose esa visión en posteriores reescrituras? ¿Existe un final alternativo para la historia de Don Juan? ¿Se crearon nuevos personajes? ¿Cómo se expandió el mito de Don Juan por Europa? ¿Por qué se han escrito tantas obras sobre el mito de Don Juan? ¿Cuál es la clave de su éxito? A estos interrogantes trataremos de dar respuesta en el siguiente apartado.

2. 2. Recorrido de Don Juan por las diferentes literaturas

En su, ya mencionada en otras ocasiones, *Historia universal de Don Juan*, Edgardo Dobry afirma lo siguiente:

Don Juan es el más contemporáneo de los mitos modernos pues su carácter iterativo y nunca cerrado lo mantuvo vivo a lo largo de cuatro siglos, vigente gracias precisamente, a su carencia de una forma definitiva. Dicho en otros términos: en su caso, el mito no carece de autor, sino que tiene tantos que, finalmente, no pertenece a ninguno. (Dobry, 2017: 55)

En un principio, esta hermosa frase podría parecernos una ingeniosa réplica con la que poder salir del paso a una pregunta compleja sobre un hecho que no podemos explicar con certeza; o bien, una de las citas ocurrentes que encontramos en algún libro, pero que, bien reflexionado, carece de todo fundamento.

²⁰ Estas palabras están en consonancia con las apreciaciones de Salvador de Madariaga, quien afirmaba: «No hay error más grande en la literatura donjuanesca que el de hacer de Don Juan un personaje incrédulo, inmoral, insocial. ¿Qué haría Don Juan sin paredes que saltar, sin virginidades que violar? ¿Qué haría sin leyes religiosas, morales y sociales que transgredir?» (cit. en Dobry, 2017: 44).

Sin embargo, a medida que vamos profundizando en el tema del mito de Don Juan y observando la infinidad de versiones diferentes que se han escrito, comenzamos a pensar que detrás de este mito existe algo –de momento, inconcebible para nosotros– que lo hace tan popular.

Todo tipo de manifestaciones artísticas se han concebido teniendo como fuente de inspiración el mito de Don Juan. Desde las primeras representaciones en los albores del siglo XVII, encima de los escenarios españoles, hasta las películas estrenadas en los últimos años en Hollywood, un sinfín de piezas teatrales, poesías, óperas, cuentos, novelas, pinturas..., han consagrado todos sus esfuerzos en volver a dar vida a este as de la seducción.

En este apartado, nos vamos a centrar en enumerar cronológicamente algunas de las obras literarias más significativas que están dedicadas al mito de Don Juan. Con ello, queremos analizar la evolución temática que ha sufrido el mito, así como señalar los confines por los que se ha extendido la tradición donjuanesca. Por último, también nos gustaría hacer una reflexión sobre la suerte que ha corrido el mito y preguntarnos cuáles son las singularidades que lo hacen tan representable.

Poco tiempo después de la aparición en escena de *El Burlador* de Tirso, enseguida surgieron nuevas obras de materia donjuanesca. Dentro de la península ibérica es digna de mencionar *La venganza en el sepulcro*, de Alonso de Córdova y Maldonado. Este autor reescribió, apenas medio siglo después de la creación²¹ del texto de Tirso, una pieza en la que, según palabras de Rodríguez López Vázquez, «los hechos y los personajes son contemporáneos a los espectadores. Han dejado de ser algo histórico, del siglo XIV. (Rodríguez López-Vázquez, 2016: 94)». Otro aspecto novedoso en esta pieza, sería la modificación de la figura del criado de Don Juan. Esta figura, que en *La venganza en el sepulcro*, se llama Colchón, con intencionados matices sexuales, «está construida sobre códigos más modernos que Catalinón» (Rodríguez López-Vázquez, 2016: 94).

Fuera de las fronteras españolas, la historia de Don Juan recaló, en primer lugar, en Italia, país en el que la figura de Don Juan consiguió asentarse con gran vitalidad. En este territorio nos encontramos con reinterpretaciones “farandulescas”, como, por

²¹ Conviene recordar que, si bien *El burlador* no se publicó hasta el año 1630, la obra existía desde al menos un decenio antes. Una hipótesis muy verosímil, y hoy en día aceptada por gran parte de los estudiosos, es que *El Burlador de Sevilla* se representó hacia el año 1616, cuando Tirso estuvo en esta ciudad (cf. Watt, 1999: 101).

ejemplo, *Il convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini (1606- 1651), estrenada en el año 1650, o la obra homónima de Onofrio Giliberto (1616-1665), cuya primera representación tuvo lugar en el año 1652. Bajo la creación de estos autores, que, como recuerda Frenzel, explotaron «el efecto teatral de la aparición de la estatua y de los *lazzi* del criado de Don Juan, Passarino», el cual ganó trascendencia en la trama, se perdió el contenido religioso (Frenzel, 1976: 123).

De Italia, lugar en el que además cobraron especial relevancia las plasmaciones musicales del mito²², pasó a Francia «a través de las compañías de cómicos italianos que [actuaban] a mediados del XVII» en dicho país (Rodríguez López-Vázquez, 2016: 99). Aquí, la mayor relevancia volvió a recaer sobre Don Juan, el cual se transformó en un «canalla infame» (Frenzel, 1976: 123). Dos piezas que merece la pena destacar son las de Nicolas Dorimond (1628-1664) *Le Festin de pierre ou le Fils criminel*, del año 1658, y aquella creada por el señor de Villiers y estrenada un año más tarde con el mismo título (Mauro Armiño, 1998: 25). La originalidad de estas obras estriba en la eliminación de ciertos personajes secundarios, de modo que el drama alcance una construcción más rigurosa. La obra más relevante en tierras francesas –al menos desde el prisma actual– es *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière²³ (1622-1673). En esta obra, que se considera «la segunda versión clásica», la figura de Don Juan se nos presenta como un personaje más inteligente y mucho menos pasional que en *El Burlador*. Este, que, después de sacarla del convento, se casa con Doña Elvira, la abandona más tarde tratando de conseguir nuevas mujeres. Su Don Juan parece ser mucho más reflexivo y actuar con todo conocimiento de causa, lo que a los ojos del espectador resulta más malvado. En palabras de Frenzel: «Es un libertino que niega la moral; no se arrepiente, sino que simula arrepentimiento para alcanzar mejor su meta» (1976: 123). Son muy sugestivos los

²² Aun cuando nuestra intención en este apartado es la de rastrear las huellas que ha ido dejando la figura de Don Juan en su itinerario literario, no podíamos pasar por alto la relevancia que atesoran las obras musicales. La primera de ellas fue la compuesta por Alessandro Melani (1639-1703) y estrenada en el año 1699. La más conocida es, sin ninguna duda, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* de Mozart (1756-1791). Esta ópera, cuyo libreto fue escrito por Lorenzo Da Ponte (1749- 1838), se escuchó por primera vez en Praga en el año 1787. La evidente importancia que tuvo el texto Mozart-Da Ponte para la transmisión del mito en tierras centroeuropeas es un hecho que nos resulta difícil de ponderar (Rodríguez López-Vázquez, 2016: 96 y 97).

²³ Según Mauro Armiño esta pieza teatral, en prosa, fue sustituida rápidamente por la adaptación en verso que llevó a cabo Thomas Corneille (1625-1709) del año 1677. No sería hasta el montaje que realizó Louis Jouvet en el año 1947, que *Dom Juan* se alinee «junto a *El Tartufo* y *El misántropo* en la serie de grandes obras del autor y del teatro» (Armiño, 1998: 42).

diálogos²⁴ que se dan entre él y Sganarelle, su criado, el cual tiene un parentesco mayor con el Colchón, de Córdova, que con el Catalinón de Tirso. Por otro lado, en opinión de Elisabeth Frenzel, «la aparición de la estatua pierde con un personaje de este tipo su función verdadera. Molière la utiliza ya solamente como efecto teatral» (Frenzel, 1976: 123). Rosimond (1640-1686), uno de los muchos imitadores de Molière, en su obra *Le nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, representada por primera vez en el año 1669, nos pinta a Don Juan como un hombre «malvado y ateo» (Frenzel, 1976: 123).

Volviendo de nuevo a España, las cosas eran, sin embargo, bien distintas. El dramaturgo Antonio de Zamora reescribió una nueva versión del Don Juan en su obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* en la que se planteaba la cuestión del arrepentimiento de Don Juan y, con él, la posibilidad de abrir una esperanza para una posible salvación (Frenzel, 1976: 123). Respecto a esta pieza teatral también hay que señalar que registró un gran éxito en los escenarios de habla hispana y pervivió sobre las tablas hasta la aparición en el año 1844 del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1817-1893).

En el texto de Mozart / Da Ponte, del año 1787, se aprecia una extraordinaria y original fusión de elementos provenientes de las versiones anteriores. Por un lado, dan relevancia a la figura de Doña Ana, rasgo distintivo de muchas de las representaciones del mundo hispano. Por otro, toman de Molière la figura de Doña Elvira, en el papel de mujer abandonada. Los rivales de Don Juan los concentran en el personaje de Octavio y Don Giovanni parece recobrar la pasión de la figura de Tirso, manteniendo la inteligencia y el carácter cínico del Don Juan de la pieza de Molière. En cuanto a Leporello, el criado, se ha comentado ya su carácter presuntuoso y su afán de imitador²⁵.

²⁴ Una de las reflexiones más interesantes de la obra y que vale la pena comentar es la que Molière pone en boca de Don Juan mientras habla con su criado Sganarelle. En ella se observa que este Don Juan ya no es tan impulsivo; que se ha vuelto mucho más introspectivo:

Don Juan: ¿Cómo? ¿Quieres que permanezcamos atados al primer amor que nos cautiva, que por él renunciemos al mundo y que no tengamos ojos para nadie más? ¡Bonita cosa sería preciarse del falso honor de la fidelidad, sepultarse para siempre en una pasión y estar muerto desde la juventud a todas las demás beldades que pueden deslumbrar nuestros ojos! No, no: solo para los ridículos es buena la constancia; toda mujer hermosa tiene derecho a encantarnos, y la ventaja de haber sido hallada antes no debe privar a los demás de las justas pretensiones que todas tienen sobre nuestros corazones. De mí puedo decir que la belleza me arrebató allí donde la encuentro, y que fácilmente cedo a esa dulce violencia con que nos arrasa. [...] (Molière, 1998: 90)

²⁵ «Voglio far il gentiluomo e non voglio più servir». Con esas conocidas palabras de la ópera de Mozart, Leporello pone de manifiesto la intención que tiene de emular a su amo.

Como ya advertíamos con anterioridad, tras el texto de Mozart / Da Ponte, se da a conocer el mito de Don Juan en tierras centroeuropeas. Un hecho interesante que se produjo en el mundo germánico fue la aproximación del mito español al Fausto. De esta manera, aparece en el año 1829 la obra *Don Juan und Faust* de Christian Grabbe (1801-1836), en la cual los dos personajes no solo compiten por el amor de su amada Ana, sino que asesinan a un hombre por su causa y las almas de ambos acaban siendo condenadas. Esta pieza sería anterior al *Don Juan* que creó el poeta austriaco Nikolaus Lenau (1802-1850) en el año 1844. En este drama se nos presenta un héroe apático y hastiado de la vida que se deja matar por un oponente mucho menor (cf. Rodríguez López-Vázquez, 2016: 100; y Frenzel, 1876: 124).

Anteriormente, en el año 1813, E.T.A Hoffmann había escrito su *Don Juan*. Este relato es considerado de gran importancia para el posterior desarrollo del argumento. En él, Hoffmann, establece sus opiniones sobre el héroe a través de un espectador de teatro. Según Frenzel, estas son las opiniones que se vierten sobre Don Juan en esta obra fundamental:

Don Juan es un hombre dotado para las más elevadas empresas, un desilusionado en su búsqueda de ideal y que ahora se rebela contra Dios y los hombres. Ana le ama, a pesar de ser el asesino de su padre. El celo con que le persigue es amor encubierto [...] (Frenzel, 1976: 124)

Por tanto, es esta nueva reinterpretación romántica –al estilo de E.T.A Hoffmann– la que se va a imponer en la primera mitad del siglo XIX. Durante este período Don Juan es visto como un hombre que lucha por conseguir sus ideales. A este respecto concluye Frenzel:

El siguiente paso tenía que llevar a la salvación del héroe, pues un buscador de ideales no podía ser condenado al infierno. La función conminadora y castigadora de la estatua se hace innecesaria, y predomina ya la primera parte de la acción. El pensamiento y los sentimientos de Don Juan se han hecho más importantes que su actuación, de forma que a partir de ahora la novela, el cuento y la poesía pudieron adaptar el argumento lo mismo que el drama (Frenzel, 1976: 124).

Estas últimas palabras nos parecen reveladoras y, ahora, podemos comprender con mayor claridad la proliferación de obras sobre el mito de Don Juan que se dieron, a partir de este período, en otros géneros literarios como el cuento, la novela o la poesía.

En poesía, destaca el poema épico satírico de Lord Byron (1788-1824). En esta obra, inconclusa debido a la muerte del autor, Byron se concentra en el personaje

principal, eliminando la narración y los otros personajes. Byron está solamente interesado en el héroe donjuanesco, cuyo interés no es precisamente el perseguir y atraer a las damas. Sin embargo, este hecho no impide que atesore un gran poder de seducción.

Otro poema conocido que trata este mito es el *Don Juan aux enfers*, de Charles Baudelaire (1821-1867). En este poema se observa a un héroe que aun teniéndolo todo, «no puede escapar de las garras de la insatisfacción» (Dobry, 2017: 202-203).

El poema de Alfred de Musset (1810- 1857) *Namouna*, escrito en el año 1832, nos mostraría a un Don Juan incapaz de encontrar a su mujer ideal (cf. Frenzel, 1976: 124)

Por otro lado, el escritor ruso Alexandr Pushkin (1799-1837), busca la dramatización describiendo los instantes finales de Don Juan. Este «muere con el nombre de Doña Ana en los labios» (Frenzel, 1976: 124). En esta obra, Don Gonzalo no es el padre de Doña Ana, sino el marido, cuyo matrimonio fue aceptado por la imposición de la madre.

La novela de Prosper Mérimée (1803-1870) *Les âmes du Purgatoire*, del año 1834, fusiona la historia de Miguel de Mañara con la de Don Juan. En esta historia es importante la figura de una monja, Teresa. Esta mujer, que fue una antigua amante suya, es la causa de su contrición y posterior reconversión.

Un autor que se interesó por el asunto del arrepentimiento de Don Juan fue Alexandre Dumas (1802-1870) en su obra dramática *Don Juan de Marana*, del año 1836.

Para Frenzel, el *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (1817-1893) debe mucho a los elementos de Dumas. En este caso, es una apuesta la causa de los juegos de seducción llevados a cabo por Don Juan. Cuando su amigo Don Luis Mejía le propone seducir a una monja, este trata de conquistar a la novicia Doña Inés. Sin embargo, en el intento, se enamora realmente de ella. La oposición del padre a esta relación, lleva a Don Juan a matarlo. Años después aparece Doña Inés ante su tumba, buscando su arrepentimiento. Don Juan «se convierte entonces desde el más allá y confía en el perdón de los pecados» Este drama religioso-fantástico está considerado «la rehabilitación romántica de Don Juan por excelencia» (Frenzel, 1976: 125).

Con la crítica antirromántica de Stendhal (1783-1842) y George Sand (1804-1876), se retomaron las ideas negativas del personaje donjuanesco. Para estos autores, Don Juan representa al seductor «egoísta y sin escrúpulos» (Frenzel, 1976: 125).

En esta renovada tendencia de presentar el personaje de Don Juan despojado de toda idealización romántica, encontramos un nuevo modelo de representación: la figura de un «Don Juan envejecido». Un ejemplo de este tipo es el drama *Don Juans Ende* (1883) del escritor alemán Paul Heyse (1830-1914) (cf. Frenzel, 1976: 125).

A finales del siglo XIX, en los ambientes de *fin-de-siècle*, existió una tendencia a ver a Don Juan de modo positivo. Se perdió su imagen de “corruptor” y se pasó a interpretarlo como un “benefactor”, puesto que, con su ayuda, era la manera en que las mujeres podían encontrarse a sí mismas.

Interesantes son algunas de las reescrituras de los primeros años del siglo XX, como la de Bernard Shaw (1856-1950) cuyo protagonista «desea salir del infierno, donde solo se celebra la belleza y el amor, para ir al cielo» (Frenzel, 1976: 126).

Nuevos títulos sobre el mito del Don Juan en lengua alemana los encontramos en los dramas del escritor austriaco Ödön von Horváth (1901- 1938) *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1935) y del suizo Max Frisch (1911-1991) *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* del año 1953. En su drama, Horváth nos dibuja a un Don Juan que, después de su vuelta del campo de batalla, se entrega a las mujeres, pues estas le recuerdan a su antigua novia, a quien está buscando. Solo es capaz de encontrar descanso cuando halla el lugar en donde está sepultada. Por el contrario, en el drama de Frisch, Don Juan no está interesado en las mujeres, sino en la geometría. Este quiere abandonar por todos los medios el papel de seductor (Frenzel, 1976: 126).

También es digna de mencionar la adaptación *–Bearbeitung–* que Bertolt Brecht (1898-1956) hizo en el año 1952 de la pieza de Molière. En esta obra, Brecht parece buscar no ya la crítica al personaje de Dom Juan, sino una clase social y un momento concreto de la historia. Tal y como apunta Jean Rousset en su *Mito de Don Juan*, Brecht «modifica el papel en tal forma que hace negativo al héroe: un gozador que abusa de su condición y de su riqueza para seducir, un libertino cuya falta de creencias no es ni combatiente ni progresista» (1985: 180).

Volviendo al ámbito francés, en la segunda mitad del siglo XX, ha tenido mucha importancia, para gran parte de escritores en lengua francesa, el ensayo de Albert Camus (1913-1960) *Le Don Juanisme* (1942). Camus veía «en Don Juan a un héroe “absurdo”, una especie de Sísifo en el terreno de las relaciones sexuales» (Frenzel, 1976:126). Quizá la obra donjuanesca en lengua francesa que más éxito ha gozado durante la segunda mitad

del siglo XX francés sea *Ornifle ou le courant d'air* (1955), de Jean Anouilh (1910-1987). La imagen que nos proporciona Anouilh de su personaje donjuanesco –que ha cambiado de nombre– parece volver a los presupuestos de los textos clásicos, en los que, aunque el héroe sea consciente que tarde o temprano tendrá que responder por sus acciones, se deja guiar sin mayor preocupación por sus propios impulsos, sin pensar en el mañana, hasta que finalmente se tiene que enfrentar a su castigo.

Para concluir con este capítulo, nos gustaría señalar que, a lo largo de este recorrido literario, hemos podido apreciar tanto los puntos de vista más característicos desde los que se ha tratado el mito de Don Juan, como muchas de las obras más representativas que se han escrito sobre este asunto. Desde una línea más o menos cronológica, se ha podido observar también la rápida expansión que tuvo el tema de Don Juan por todo el continente europeo. Asimismo, hemos visto de qué manera tan diferente se ha tratado al héroe donjuanesco dependiendo de las épocas y cómo, según los autores, se han añadido personajes o reunido en torno a un grupo más pequeño para configurarlo.

En cuanto a la compleja cuestión de por qué este mito ha alcanzado un éxito tan rotundo y se han hecho tantas reinterpretaciones del mismo, hemos llegado a la conclusión de que, probablemente, una respuesta sencilla nos pueda ayudar a entender todo aquello que es comprensible de este hecho: la figura de Don Juan sigue siendo hoy en día tremendamente atrayente porque el ser humano es propenso a admirar e interesarse por las personas que poseen talentos extraordinarios, como es, en este caso, el don de la seducción. De un mito de Don Juan inicial, donde se estableció el gusto por un héroe que se asentó en la memoria colectiva de un pueblo, como apunta López Antuñano, «por su destreza en perseguir y requebrar mujeres, o por sus lances llenos de arrojo intrépido con los que se deshace de sus perseguidores, a veces maridos infamados» (López Antuñano, 2007: 5), hemos pasado a estar expectantes por saber qué es lo que será capaz de hacer este o aquel nuevo Don Juan con semejantes talentos especiales. Naturalmente, una figura con atributos excepcionales no solo cautiva a lectores de cualquier época, sino también a ensayistas y escritores que, gracias a un personaje tan singular, pueden estudiar la conducta humana desde diferentes puntos de vista o tratar infinidad de temas en torno al fascinante juego de la seducción.

Explicadas estas cuestiones, pasemos, pues, a analizar el mito en *Don Juan erzählt von ihm selbst* de Peter Handke, uno de los últimos autores que, en lengua alemana, se ha

sentido cautivado por esta figura literaria y ha decidido exponernos una nueva versión de este héroe sin igual.

3. PETER HANDKE Y SU *DON JUAN ERZÄHLT VON IHM SELBST*

En el último capítulo de este trabajo nos vamos a ocupar del estudio de la novela *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, la cual fue publicada en el año 2004. Con el fin de analizar esta nueva reinterpretación del mito de Don Juan, vamos, en primer lugar, a realizar un resumen sobre el argumento de la novela. Más tarde, con ayuda de los conceptos que hemos estado estudiando y del conocimiento que hemos adquirido sobre el mito de Don Juan, gracias, en parte, al análisis de otras obras literarias que versan sobre el mismo asunto, trataremos de ver qué es lo que se mantiene y qué es lo que hay de novedoso en la particular reelaboración del mito llevada a cabo por este escritor austriaco de «renombre universal»²⁶.

3. 1. Sinopsis de la obra

«Don Juan war schon immer auf der Suche nach einem Zuhörer gewesen. In mir hat er den eines schönen Tages gefunden. Seine Geschichte erzählte er mir nicht in der Ich-Form, sondern in der dritten Person. So kommt sie mir jedenfalls in den Sinn» (Handke, 2004: 7). Con estas sugerentes palabras comienza la historia de Don Juan ideada por Peter Handke.

Quien habla es el narrador de la novela, el dueño de un albergue venido a menos situado en las cercanías del monasterio de Port Royal des Champs. Este personaje, de quien nunca llegamos a conocer el nombre, mata las largas horas del día leyendo y cocinando para él mismo. Una de las primeras cosas que nos cuenta es la llegada de Don Juan en una tarde de mayo (cf. Handke, 2004:10). Mientras trataba de alejarse de una pareja de motoristas que le perseguían porque los estaba mirando cuando estaban haciendo el amor (cf. Handke, 2004:16 y 32-40), Don Juan se precipitó por encima de un muro para entrar en su jardín (cf. Handke, 2004:11).

²⁶ Así lo califica Cecilia Drey Müller en su prólogo al libro *Handke y España* refiriéndose al conocimiento profundo que Handke posee de España, territorio feraz en el mundo literario del escritor, como bien se puede ver reflejado en sus libros (Drey Müller, 2017: 9).

Durante los siguientes siete días, este hombre solitario y Don Juan compartirán de manera amistosa su tiempo. El dueño cocinará para Don Juan; y este, cada una de las noches²⁷, le contará la historia vivida durante ese mismo día de la semana –cada vez con una mujer diferente–, en la semana anterior²⁸. Un hecho importante que conviene destacar es que, mientras narra sus historias Don Juan no admite preguntas (cf. Handke, 2004: 26). Además, sus narraciones se caracterizan por ser contadas «ohne irgendwelche pikanten Einzelheiten²⁹» (Handke, 2004: 42).

El primer suceso que se nos relata tiene lugar en Georgia (cf. Handke, 2004: 40, 47 y 50-87). Don Juan había llegado hasta allí, como en otras ocasiones, sin ningún motivo aparente. Parece que el dolor causado por la muerte de un ser querido –su hijo o quizá su mujer– era lo que le hacía viajar constantemente de un sitio a otro (cf. Handke, 2004: 47-48). Nada más llegar a Tiflis, desde un vuelo procedente de Moscú, le está esperando un hombre que hará para él las veces de chófer –y de criado– (cf. Handke, 2004: 52). Este, cuyo nombre tampoco llegamos a conocer, se dirige a una boda en un pueblo, a la que también asistirá Don Juan. Allí nuestro héroe se sienta entre los muchos invitados. En un momento determinado, su mirada poderosa se cruza con la de la novia –quien mira primero³⁰– y entre los dos surge una especie de encantamiento³¹. Durante el banquete de la boda se produce un hecho fortuito que posibilitó el acercamiento entre Don Juan y la novia: uno de los invitados casi se atraganta con la espina de un pescado. Después de que, gracias a la mirada de Don Juan, este hombre lograra calmar los nervios y se dejase ayudar, se produce un baile repentino (cf. Handke, 2004: 79-80). En este participan Don Juan y la novia, los cuales están durante algún tiempo el uno frente al otro³². Después de un tiempo indeterminado juntos, «als die Zeit der zwei um war»

²⁷ «Don Juan begann sein Erzählen am Abend, nach dem Nachtmahl, welches die einziege rechte Mahlzeit war» (Handke, 2004: 45).

²⁸ En palabras del autor: «[...] Am Abend seines Ankunftstages in Port-Royal-des-Champs, setzte Don Juan bei dem Tag vor einer Woche, genau einer Woche bei demselben Wochentag ein» (Handke, 2004:40).

²⁹ Poco más adelante se dice: «Pikante Einzelheiten waren nicht zu erzählen. Ja, es gab sie gar nicht» (Handke, 2004: 42).

³⁰ «Nicht er war es dann, der mit der Braut den Blickwechsel began. Zuallererst richtete sie die Augen auf ihn» (Handke, 2004: 63).

³¹ «Es war eine Aufgabe, in welcher nur noch zwei Gegebenheiten zählten: er, Don Juan, und sie, die Braut dort. Welche Braut? Da saß keine Braut mehr, sondern nur noch die Frau» (Handke, 2004: 72).

³² Tal y como lo describe Handke: «Don Juan und die junge Frau, inzwischen in der allgemeinen Aufregung einander gegenüber, atmeten längst nicht mehr. Etwas anderes atmete an ihrer beider Stelle» (Handke, 2004:81).

(Handke, 2004: 81), Don Juan entrega de nuevo la joven a su novio. Tanto ella como nuestro héroe parecen separarse sonrientes y de manera amistosa. Sin embargo, él pudo entender, por la mirada de ella, que no estaba satisfecha. Como nos cuenta el narrador: «Das gerade zwischen ihnen Geschehene konnte nicht alles sein. Ihre Zeit war, was sie, die Frau, Betraf, ganz und gar nicht um, nie würde die um sein» (Handke, 2004: 83). Al ver esto, Don Juan se ve obligado a huir.

Su fuga coincide con la de su criado (chófer), quien es descubierto en el cuarto para guardar los cepillos –o algo similar– con una mujer poco agraciada, la cual, además, pasaba entre los lugareños por deficiente mental. Este hecho, considerado en aquel lugar como tabú, y la consecuente lluvia de piedras efectuada por varios invitados al banquete, obligó a amo y criado a abandonar el lugar precipitadamente (cf. Handke, 2004: 84-87).

La noche siguiente, Don Juan narra a su cocinero la historia que vivió en Damasco con una mujer, hacía precisamente una semana (cf. Handke, 2004: 87- 107). Allí aterrizó en compañía de su criado escapando de los últimos sucesos vividos en el país situado a los pies del Cáucaso. De la historia de Damasco Don Juan contó menos que de la primera³³. En esta ocasión el encuentro con la mujer se produjo en un concierto que estaba teniendo lugar en la Gran Mezquita de la ciudad. Allí, al son de tambores, flautas y laúdes, danzaban acompasadamente unos derviches amenizando la función (cf. Handke, 2004: 91-92). Fue en esta sala, mientras Don Juan observaba a los derviches danzantes, donde la mujer de Damasco percibió su presencia³⁴. Luego, Don Juan aguardó detrás de la mezquita, en un lugar alejado, a que se presentase aquella mujer. Y fue después de un tiempo esperándola, cuando en la ciudad de Damasco se había hecho ya completamente de noche, que apareció la mujer; y, coincidiendo con su llegada, se desató de repente una gran tormenta de arena. Fue de nuevo por una circunstancia accidental, mientras se resguardaban junto a un muro de las inclemencias del tiempo, cómo Don Juan y la otra – la mujer de Damasco- pasaron toda la noche juntos. E incluso fueron, antes de separarse, a la casa de esta, en donde desayunaron junto a su hijo pequeño. Y el hijo de la mujer, en

³³ Esta es una característica de la novela. Por cada día que transcurre se nos va contando menos: «Von der Begegnung mit der Frau von Damaskus erzählte mir Don Juan weniger als von der Vorgängerin im Kaukasusfußland, und von den Nachfolgefrauen weniger und immer weniger» (Handke, 2004: 90).

³⁴ «Und wieder sah sich Don Juan jetzt von einer Frau unter den Anwesenden auf die bestimmte Weise wahrgenommen» (Handke, 2004: 92).

vez de extrañarse, vio como un hecho natural la presencia de Don Juan en su casa. Y amase este a su madre o no, lo consideró como un amigo³⁵.

Su criado pasó de nuevo la noche en la ciudad de Damasco con otra mujer. Y esta, como todas con las que acostumbraba a estar, le pareció a Don Juan de una fealdad extrema. Así se nos describe el aspecto de la amante del criado y la actitud de este:

Wie auch immer: Von seines Dieners neuer Geliebten blieb ihm wieder einzig deren geradezu in die Augen springende Häßlichkeit, oder Entstelltheit, durch Akne-, Pokken- oder Lepra-Narben, und dazu ein schamlos seliges Lächeln, während der Liebhaber [...] in einem fort, zugleich ruhig dahinpaffend, das Mädchen an den Haaren, den Brüsten und am inständigsten an der überlangen und natürlich auch krummen Nase zog [...], mit einem Ausdruck untrennbar gemischt aus Wut und Genuß, Zärtlichkeit und Ekel, Überdruß und Bedürftigkeit, Sehnsucht und Schuldgefühl [...]. (Handke, 2004: 105-106)

La tercera noche, el narrador llega a saber lo que le sucedió a Don Juan la semana anterior en el enclave de Ceuta. A este lugar llegó nuestro héroe bostezando. No obstante, sus bostezos no estaban causados por el cansancio, sino que más bien parecían responder a aquellos proferidos por una persona que, por poco, acababa de escapar de un grave peligro³⁶. El encuentro con la mujer de Ceuta no guardaba ninguna relación, como sí sucedía en los casos precedentes, con un evento de tipo colectivo. Tampoco lo fue a buscar la mujer allí, sino que esta ya se encontraba en aquel lugar, delante de una franja fronteriza llena de minas y alambres que intentaban impedir sin éxito que la gente de los pueblos de la zona pasase a Europa (cf. Handke, 2004: 109-110). Fue en esta zona, reclamada por España y en la que se podía entrever el estallido de una guerra inminente, donde tuvo lugar el único encuentro entre ambos. La mujer seguía por aquel lugar a Don Juan sin ocultar sus intenciones. Algunas veces, sin embargo, parecía que esta hubiese desaparecido, lo cual tranquilizaba a Don Juan. En una de estas el hombre se durmió y al despertar vio que la mujer andaba alrededor de él en círculos cada vez más pequeños, hasta que finalmente comenzó a pasar por encima de Don Juan sin decir absolutamente

³⁵ En palabras de Handke: «Der Fremde da, ob er bliebe oder nicht, war ein Freund» (Handke, 2004: 104).

³⁶ «Das Gähnen Don Juans war jenes, das einen befiel, wenn man gerade um Haarsbreite einer Gefahr entronnen war» (Handke, 2004: 107).

nada. Fue al estar tan cerca cuando Don Juan se dio cuenta de que la mujer estaba embarazada de varios meses.

En el enclave de Ceuta, en el bar de la estación del trasbordador que cruza a la península ibérica, Don Juan conoció a otra mujer. Esta, quien se denominaba «vagabunda y conquistadora» (Handke, 2004: 111), hablaba todo el tiempo sobre ella misma. De esta manera, Don Juan vino a saber que, no hacía mucho tiempo, había sido miss Enclave. Y que desde niña siempre había sentido un deseo imperioso de venganza con respecto a los hombres; sin ningún motivo aparente que la llevase a actuar así³⁷, esta intentaba humillar a todos los hombres que se encontraban a su alrededor. Para ello, trataba de seducirlos y, cuando ellos mostraban interés en ella, esta se comportaba como si no hubiera sucedido nada. Con ello, buscaba desorientar a los hombres, pues, como le confesó a Don Juan, ella no solo buscaba venganza sino el placer en la venganza³⁸. Pero eran los hombres los únicos que, en realidad, tenían interés para ella, pues simplemente escuchar la palabra «mujeres» le originaba un evidente descontento. Y a cada uno de estos hombres los tenía que conquistar para luego maltratarlos (cf. Handke, 2004: 116). Y fue con la fuerza de su mirada la manera en la que el criado de Don Juan se acercó al lugar donde estaba, como si alguien se lo hubiese ordenado; y, del mismo modo, más tarde lo despreció con desdén, tal y como uno podría imaginar después de haber escuchado sus palabras. Fue solo poco después cuando la mujer advirtió en un momento determinado a nuestro héroe como aquel quien era: Don Juan. Y, al reconocerlo, se aterrorizó y no pudo hacer otra cosa que huir, puesto que la mujer comprendió que se enfrentaba a un hombre que podía ejercer su poder sobre ella. Y su huida la llevó a cabo de un modo instintivo, precipitadamente, llena de nerviosismo (cf. Handke, 2004: 117-118).

Fue en este mismo tercer día cuando Don Juan le contó al narrador cómo, en el mismo bar de la estación, se despidió en secreto de la mujer con la que se había encontrado allí –la cual estaba acompañada por su padre– (cf. Handke, 2004: 120-122). Además, le

³⁷ Handke describe las ansias de venganza de la segunda mujer del enclave de la siguiente manera: «Es gab keinen Grund für ihre Rachsucht, nicht einen einzigen. Weder war sie etwa von ihrem Vater oder Großvater oder einem Onkel vergewaltigt noch je vom einem Liebhaber betrogen oder verlassen worden. Ganz früh in ihrem Leben genügte es ihr, von gleichwelchem Jungen auf eine bestimmte Weise nicht einmal eigens angesehen, nur so im Vorbeigehen bemerkt zu werden –und es war von Anfang an fast unmöglich, sie nicht zu bemerken-, und sie dachte sofort, im Gegenzug: Wehe dir. Rache. Ich werde mich rächen» (Handke: 2004: 112- 113).

³⁸ «Und es handelte sich [...] nicht um Rachsucht, sondern -lust» (Handke: 2004: 114).

comentó que este tipo de despedidas eran para él las únicas que podían resultar satisfactorias³⁹.

En cuanto a la narración de lo acontecido en el enclave de Ceuta, solamente cabe añadir un pasaje en el que conocemos cómo Don Juan asistió como único espectador a una película que trataba sobre la Odisea. Esta, proyectada en una bar, cuyo único dueño y camarero había sido mister Universo, nos muestra a un Ulises que, de regreso a Ítaca, no solo no consigue reencontrarse con su mujer y con su hijo, sino que ni siquiera es capaz de darse cuenta de que ya ha vuelto a la isla a la que tanto tiempo había anhelado regresar (cf. Handke, 2004: 122-123).

La noche siguiente el cocinero se entera de lo vivido por Don Juan la semana anterior con una mujer en Noruega. En esta cuarta jornada de la semana que Don Juan transcurrió con las mujeres, el narrador, sin llegar a aclararnos completamente si Don Juan se lo contó o bien fue una deducción a la que llegó al escucharle, nos sitúa la acción en las cercanías de la ciudad de Bergen.⁴⁰ En esta ocasión la mujer espera a nuestro protagonista detrás de la iglesia en la que están asistiendo a la celebración de la misa. Si bien la mujer, la cual era considerada por todos los lugareños —e incluso por ella misma— como loca, esperaba a Don Juan fuera del templo, ya durante el transcurso de la ceremonia litúrgica se había producido un acercamiento entre ambos. Es más, inmediatamente después de verse, no podían dejar de aproximarse cada vez más el uno al otro (cf. Handke, 2004: 126).

Lo que aconteció durante el encuentro de Don Juan con la mujer de Noruega es presentado por el cocinero como una sucesión de motivos que parecen haber sido expuestos también en las historias de los días precedentes. Dignos de mencionar en esta jornada son los hechos relacionados con la búsqueda, por parte de los habitantes del fiordo, de un niño que se había perdido y al que finalmente encontraron sano y salvo, la desaparición del criado de Don Juan después de haber dejado preparado a su señor todo aquello que le fuera necesario, de modo que este, si así lo desease, pudiera proseguir con

³⁹ En las propias palabras del autor: «Solch heimliche Abschiede von seinen Frauen, in der Menge, im Gedränge, auf die Entfernung, waren für Don Juan die richtigen, und sie waren in seinen Augen auch diejenigen Abschiede zwischen Mann und Frau, die am ehesten glücken konnten; alle die sonstige Abschiedsarten schienen ihm im voraus von Scheitern bedroht» (Handke, 2004: 120).

⁴⁰ «Bei Norwegen lag der Fjord noch in der Nähe der Stadt Bergen – oder vielleicht ergänzte ich mir das nur im Zuhören» (Handke, 2004: 92).

su viaje, así como el motivo por el que, en esta ocasión, Don Juan se vio obligado a huir, a saber: el evitar convertirse en un asesino⁴¹ (cf. Handke, 2004: 126-129).

De la siguiente jornada llegamos a saber todavía menos que lo sucedido el día anterior. En esta ocasión el cocinero nos cuenta que la acción transcurre en Holanda, cerca de lo que denomina una duna artificial y que, en realidad, parece ser un estercolero. De la mujer de los Países Bajos el cocinero nos hace saber que ella también está huyendo, concretamente de un proxeneta. Además de esto, nos cuenta que la mujer tuvo que prostituirse ese mismo día y que mientras estaba sentada junto a Don Juan, entre lágrimas le dijo: «Das ist Holland» (Handke, 2004: 131).

De esta jornada sabemos, según lo que se figura el cocinero, que, excepto el tiempo que pasó en compañía de la mujer, Don Juan no debió de encontrarse durante todo el día y toda la noche con nadie más, de modo que estuvo todo ese tiempo en solitario, salvo un buen rato que pasó en compañía de un perro sin amo, al cual le quitó en un pinar un cardo que se le había clavado en una pata (cf. Handke, 2004: 131-132).

En este momento se nos narran también una sucesión de motivos que parecen haber sido expuestos con anterioridad en los otros días de la semana en los que Don Juan estuvo con las mujeres. En la historia de los Países Bajos resultan interesantes los motivos relacionados con los gritos que parecen ser emitidos por un niño y que se entremezclan con imágenes en las que el cocinero nos sugiere que los Argonautas salen a navegar sin Jasón, ni el vellocino de oro; o con una Medea que, desde la playa, marcha a su casa para matar a sus hijos (cf. Handke, 2004: 132-133). Asimismo son dignos de mencionar la sucesión de imágenes que nos propone el autor en este día y que terminan con la huída de Don Juan:

Bei Einbruch der Dunkelheit dann erscheint ganz Holland als ein Neon- und Kerzenland, und Musik wird dazu aufgedreht auf Schritt und Tritt, und jedesmal geht Don Juan weg von Musik, weg von Musik, von dieser wie von jener. Stattdessen riecht er an den Blumenläden, den längst geschlossenen – alles, nur keine Tulpen-, riecht an dem Buch, riecht an den eignen Fingerkuppen, Frauenzeit, Fingerkuppenzeit. Und Schließlich die tiefe Nacht, und endlich die Stille, die Meeresstille, und endlich auch, nach all den Nächten vorher, der volle Mond, zu welchem der Alleingeher einerseits andauern aufblickt, indes er in die wie gehabt vorhängenlosen Häuser äugt,

⁴¹ Para referirse a este último hecho el narrador menciona las siguientes palabras: «Er deutete mir dazu nur an, er habe zuletzt fliehen müssen, um nicht an der Frau zum Mörder zu werden – einem Mörder auf Verlangen» (Handke, 2004: 129).

für die Fernsehaktualitäten undsofort. Don Juan konnte von jenem Tage ein Lied singen, und wirklich sprach er davon im Singsang, oder ich bin es, der sich das jetzt einbildet. Und das ruckhafte Abbrechen des Singsangs dann: neuerliche Flucht. (Handke, 2004: 133).

De la última jornada que se nos narra, Don Juan no le dice al cocinero ni siquiera el nombre del país. A continuación exponemos literalmente todo lo referido a este último día:

Vollständig namenlos dann das letzte Land, mit der letzten Frau. Don Juan verschwieg mir den Namen des Landes nicht etwa, er wußte ihn nicht, von Anfang an, und wünschte ihn auch nicht zu wissen. Er wußte nicht einmal, wie er dorthin gelangt war. Kein Bild auch von der Fahrt (und doch mußte er gefahren sein). Augen auf, nach einer gewaltigen Müdigkeit: er war da. Und die Frau war da, über ihm, unter ihm, ihm gegenüber. Wiederund wußte er nicht, wie sie zwei oder so zusammengekommen waren, und es gab da auch nichts zu wissen. Für nichts rundherum gab es kein Wort, und doch herrschte in dem Umkreis das gerade Gegenteil von einem Wirrwarr. Nicht bloß, da es einen nicht scherte, daß der Ort und jedes der Dinge da so unbekannt und unbennennbar wirkten: es bedeutete den Höhepunkt der Verwunderung; es war, ohne irgendeinen Zauber, zauberhaft. (Handke, 2004: 134)

Si bien lo narrado en esta última jornada parece más bien poco, esto le resulta al cocinero más que suficiente para saber qué es lo que pasó con la mujer de aquel día, en un lugar indeterminado del país sin nombre, justamente una semana antes de que le fuese revelada la historia. Este breve relato no solo no le resulta escaso de contenido, sino que, como nos indica, es para él todo lo contrario a una confusión, pues el cocinero de Port-Royal ve en la ausencia de magia del mismo, algo mágico.

Después de la semana en la que el cocinero escuchó en silencio y con gran atención cada una de las historias de Don Juan con las mujeres, este último no se marchó inmediatamente del albergue de Port Royal des Champs, sino que continuó durante algún tiempo hospedándose allí, conviviendo únicamente con su anfitrión. De este modo, siguió avanzando para ambos el mes de mayo e «inzwischen stand Pfingsten bevor» (Handke, 2004: 136). En lo que respecta a los motivos por los cuales Don Juan quería seguir refugiándose en este albergue, el cocinero no halló ninguna razón del todo convincente, ni tampoco la preguntó. No obstante, lo que sí percibió con nitidez fue el brusco cambio de impresión que experimentó en relación con las habilidades que nuestro héroe había demostrado en la cocina. Si bien, durante los primeros días de su narración, veía en Don Juan a un ser dotado de una gran destreza para llevar a cabo cualquier tipo de acción que se propusiese a este respecto, ahora advertía en él a una persona torpona, incapaz de

realizar los movimientos más elementales con éxito. Del mismo modo, observó en Don Juan una obsesión por contarle todo, de tal manera que tenía la impresión de que Don Juan sufría de una enfermedad que le producía la sensación de falta tiempo (cf. Handke, 2004: 138 -141)⁴².

Cuando solo quedaba un día para que fuese Pentecostés, el cocinero y nuestro héroe marcharon al cercano cementerio de Saint-Lambert. Con esta especie de excursión, el dueño del albergue tenía la esperanza de poder ayudar a su huésped a recuperar el estado del que gozaba durante los primeros días de su estancia bajo su casa. Sin embargo, su salud no solo no mejoró, sino que, como se nos sigue narrando, pareció empeorar:

Doch das anscheinend so freie Ausschreiten in der Natur machte dann nichts besser. Die Landschaft blieb für Don Juan ein beengender Innenraum wie zuvor mein Haus samt dem ummauerten Garten. Er wirkte, als bewege sich da ein Gefangener unter einer dicken Glasglocke. Auf Schritt und Tritt stieß er gegen einen Baum, stolperte über die Wegböschung hinab in den Sumpfstreifen am Rhodonbach, schlug nach einer Mücke, welche in Wahrheit eine in der Höhe dahinrudende Wildtaube war. Die Zeitklemme, in die er geraten war, hieß ebenso Verlust der Abstände und Zwischenräume. (Handke, 2004: 141-142)

En este paseo a Saint-Lambert el cocinero nos advierte también de la transformación que se produce en el trato entre Don Juan y los animales; mientras que en los primeros días los animales y el huésped de Port Royal parecían vivir en una perfecta armonía, ahora estos eran considerados por Don Juan como sus enemigos (cf. Handke, 2004: 142-143). E incluso, las personas que, sorprendentemente, se encontraban en un lugar tan solitario como aquel durante estos días y que al cocinero le producían pensamientos positivos respecto a su negocio, resultaban ser para Don Juan demasiados (cf. Handke, 2004: 143-144).

Por último, otro cambio drástico que notó el cocinero en Don Juan fue su imperiosa necesidad por escuchar música, la cual había rehuido con anterioridad⁴³.

Al llegar al cementerio, Don Juan, lleno de temblores, no podía dejar de contar el número de tumbas que allí observaba y de soltar improperios al portero encargado de

⁴² Respecto a esta última idea aquí señalada, reproducimos las palabras del autor: «Don Juan war in seine Art Zeitnot geraten. Und jeden Augenblick fragte er mich nach der Uhrzeit» (Handke, 2004: 141).

⁴³ Handke nos explica este último cambio de la siguiente manera: «Hatte er diese, gleich welche, in der Periode unseres Zusammenseins, mehr als sonst etwas gemieden, so wurde er jetzt geradezu süchtig nach Melodien, Rhythmen, Tönen. Allen Ernstes fragte er mich, schon auf dem Friedhof, ob ich nicht vielleicht einen Walkman dabei hätte» (Handke, 2004: 145-146).

vigilar el camposanto. Tras un momento de pausa, en el que se sentía más tranquilo, divisó, algo más alejado, un espacio que estaba dedicado a las monjas de Port Royal, las cuales fueron expulsadas mucho tiempo atrás de su monasterio acusadas de herejía⁴⁴. Al acercarse a las fosas en las que reposaban los restos de estas, Don Juan comenzó a gritar «erhaben» (Handke, 2004: 147).

Cuando regresaron de nuevo al albergue, encontraron a la puerta el coche del criado. Este, que había abandonado a Don Juan unos días antes, estaba en medio de una especie de monólogo sin advertir la presencia de su amo. Solo al final del soliloquio en el que habla sobre su relación con las mujeres de un modo algo inconexo, parece notar la presencia de Don Juan, a quien le pide: «He, unterbrechen Sie mich endlich. Ich kann nur klar sprechen, wenn man mich unterbricht. Und Sie Sie schweigen absichtlich, um mich weiter herumirren zu lassen». A lo que poco más tarde añade: «Ah, ich kann nur Durcheinanderreden und auf Umwegen etwas ausdrücken. Ah, wäre ich doch Dichter. Ah ist es nicht gewaltig, daß ich hier bin, und daß ich im selben Moment hundert verschiedene Dinge im Kopf habe...». Para concluir su monólogo diciendo: «Verstehe, wer kann» (Handke, 2004: 152).

A la hora de la cena, mientras compartían alimentos cocinero, amo y criado, el albergue apareció de improviso circuido por seis o siete mujeres vestidas de blanco que parecían haber llegado hasta allí con los medios más diversos, desde los más variopintos lugares de la tierra. A ojos del cocinero, estas eran tan bellas como le había contado Don Juan en su historia y parecían haberse desplazado hasta allí de manera individual. Del mismo modo, estas mujeres indescritiblemente hermosas⁴⁵ parecían ignorar a las otras mujeres que allí se encontraban (cf. Handke, 2004: 153-154).

Como colofón a la historia de *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, el cocinero nos narra cómo, después de suspirar, Don Juan dice: «Es ist Zeit» y tras tomarse su tiempo, se acerca hacia la puerta del jardín de Port Royal (cf. Handke, 2004: 156-157). Mientras esto ocurre, aparece en escena otro hombre, que le sonríe fraternalmente y que, según le

⁴⁴ Según cuenta Peter Handke en una entrevista, las monjas de Port Royal rechazaron algunos de los puntos de la contrarreforma católica, ideada en gran medida por los jesuitas. Como consecuencia, se fueron alejando del catolicismo y acercándose al protestantismo, exactamente al jansenismo, que, según el autor, es «un paso intermedio entre el antiguo catolicismo y el protestantismo reformado» (Dreytmüller, 2017: 200).

⁴⁵ La expresión utilizada por Handke en legua alemana es «unbeschreiblich schön» (Handke, 2004: 154).

contó Don Juan al cocinero, era el hermano de una de las mujeres con las que se había visto durante la semana anterior a su llegada al albergue (cf. Handke, 2004: 158).

En este punto, la historia que ha llegado hasta nosotros gracias al cocinero queda interrumpida, no sin que antes se nos revelen dos hechos significativos. En primer lugar, el narrador nos dice que «Don Juan ist ein anderer» (Handke, 2004: 157), radicalmente distinto al que ha llegado hasta nosotros. Lo considera como alguien fiel, en el que se puede confiar como en un padre. Por otro lado, nos explica el motivo por el que es incapaz de concluir su narración, con las siguientes palabras que sirven de epílogo a la obra: «Was weiter geschah, laßt sich nicht zu erzählen, weder von Don Juan selbst noch von mir, noch von sonstwem. Don Juans Geschichte kann kein Ende haben, und das ist, sage und schreibe, die endgültige und wahre Geschichte Don Juans» (Handke, 2004: 159).

3. 2. Don Juan erzählt von ihm selbst: una mirada singular

Tras dejar atrás el resumen detallado sobre el contenido de la obra, consideramos que nos encontramos en situación de poder llevar a cabo un estudio comparativo de la novela en el que se preste atención tanto a cuestiones que vinculan dicha novela con otras obras literarias de tema donjuanesco, como a aquellos aspectos genuinos que hacen de la reinterpretación del mito realizada por Handke una obra de interés.

El primer aspecto que nos llama la atención del Don Juan de Peter Handke es precisamente que el mito se nos presente en forma de novela. Como vimos anteriormente, al aproximarnos a las obras literarias más significativas con esta temática en el continente europeo, durante mucho tiempo el mito de Don Juan se había representado bajo la forma de pieza teatral, y no fue hasta el siglo XIX, cuando ciertos autores empezaron a interesarse más por las ideas y motivaciones del protagonista, que por la propia acción de sus conquistas, cuando empezaron a surgir poesías, novelas, e incluso, cuentos de tema donjuanesco. En relación con esto, nos parece del todo lógica la elección del autor de abordar la figura de Don Juan en forma novela, ya que consideramos que está mucho más interesado en plasmar los sentimientos y motivaciones del héroe o ahondar en la figura de otros personajes, que en desarrollar las historias que este vivió con las mujeres. En este sentido, también tenemos la impresión de que una de las mayores preocupaciones del autor en la obra es la de describir detalladamente los diferentes lugares en los que

transcurre la acción, lo que nos inclina a pensar que esta pudo ser una razón fundamental por la que el autor se decidiera por este género.

En lo concerniente a los personajes que encontramos en la novela, queremos comenzar hablando del cocinero. Esta figura nos parece de gran relevancia, no tanto por el hecho de que sea él quien hospeda a Don Juan, le cocina y le escucha atentamente durante su estancia en el albergue próximo al monasterio de Port-Royal-des-Champs, sino porque cumple con la función de narrador de la historia.

En este segundo aspecto ejerce un papel muy atrayente y algo diferente del que por sus propias características pudieramos esperar. Handke plantea este personaje como un hombre que nos narra la historia de su encuentro con Don Juan durante unos días del mes de mayo. Por el modo en que se nos describe la acción, nos damos cuenta de que el cocinero es ajeno a los sentimientos o pensamientos que nuestro protagonista u otros personajes que aparecen en la historia pudieran tener, a no ser que alguno de ellos se los haya revelado con anterioridad. Desde esta perspectiva, resulta evidente que este tipo de narrador no es omnisciente, sino que nos cuenta los hechos desde su propio punto de vista, dándonos a conocer solamente sus propios pensamientos u observaciones, o bien narrándonos la información que como personaje de la obra pudiera recabar de otras figuras literarias⁴⁶. Sin embargo, en los encuentros entre Don Juan y el cocinero del albergue se produce una especie de pacto, por el cual nuestro narrador no puede plantear ningún tipo de preguntas a Don Juan⁴⁷. Este hecho limita sus posibilidades como narrador, pues entre ambos no se llega a producir un verdadero diálogo, y solo podemos saber de nuestro protagonista lo que él mismo nos quiera contar, convirtiendo, de algún modo, a este último en el verdadero narrador de su historia.

Por otro lado, encontramos en la narración algunos pasajes en los que el cocinero nos habla de él mismo. Estos pasajes, cuyo contenido es muy valioso para hacernos una idea de cómo es nuestro narrador y cuán importante fue la aparición de Don Juan para él,

⁴⁶ Para hablar sobre el punto de vista de la narración nos basamos en la clasificación de Gerald Prince en la que diferencia el punto de vista omnisciente, el punto de vista interno y el punto de vista externo. (*cit.* en Domínguez Caparrós, 2009: 211).

⁴⁷ Con estas dos observaciones del narrador nos podemos hacer una idea de cuán estricto era el acuerdo al que llegaron Don Juan y el cocinero en relación con a la posibilidad de que este último pudiera hacer preguntas: «(Später in seiner Geschichte verbat sich Don Juan von mir meine Zwischenfragen, Einwürfe und Einschübe. Überhaupt hätte ich fragloser zu werden)» (Handke, 2004: 26); «Bis zum letzten Augenblick hatte Don Juan darauf gewartet, daß sich doch noch mit den beiden etwas ereigne, das dem Lauf der Dinge widerspräche. Was zum Beispiel? Keine Fragen, wies er mich zurecht» (Handke, 2004: 37).

se sitúan prácticamente en su totalidad al margen del tiempo que ambos pasaron juntos en su albergue, pues durante este periodo nuestro narrador prefiere concentrarse en el personaje de Don Juan y en relatarnos la historia que nuestro héroe había vivido con las mujeres durante la semana anterior.

De esta manera, antes de comenzar a hablar propiamente sobre la historia que Don Juan le había revelado, nos confiesa que, durante hacía algún tiempo, su negocio no funcionaba bien y que, en no pocas ocasiones, su vida en el albergue se limitaba a cocinar para él mismo y a dedicar la mayor parte del día a la lectura. No obstante, en contra de lo que se pudiera imaginar, la soledad en la que durante largos períodos del año transcurrían sus días no era totalmente buscada, sino que en gran medida estaba relacionada con la evidente despoblación que sufría la zona (cf. Handke, 2004: 7-8). Esto hacía que, muchas veces, excluyendo las visitas regulares del cura de Saint-Lambert-des-Bois, se pasase largas temporadas sin tener contacto con nadie más, lo cual acrecentaba su sensación de aislamiento (cf. Handke, 2004: 43). Una cuestión que encontramos interesante es el hecho de que el cocinero no nos desvela su edad ni detalles sobre su aspecto físico durante las observaciones que hace sobre él mismo. Por otro lado, Don Juan tampoco parece demasiado interesado en conocer en profundidad al cocinero, ya que, durante los días que pasaron juntos, no le hizo ninguna pregunta sobre él, ni siquiera se interesó por saber su nombre (cf. Handke, 2004:43). Sin llegar a ser un hecho imprescindible para comprender la historia que el autor nos ha querido contar, creemos que, de lo expuesto hasta ahora, se puede extraer que el cocinero es una persona curiosa y tranquila, la cual no es excesivamente ambiciosa, puesto que, si bien hace referencia a las dificultades que tiene para sacar adelante su negocio, parece saber conformarse con lo que tiene. A nuestro juicio, estas características son radicalmente distintas a aquellas propias de la juventud o los primeros años de la etapa adulta, por lo que imaginamos que, como mínimo, el cocinero debe de rondar los sesenta años.

Otra característica significativa de esta figura –la cual, sí, esta vez, encontramos claramente en la obra– y que refuerza nuestra idea sobre la imposibilidad de que el cocinero sea demasiado joven, es la capacidad que tiene de escuchar a un personaje tan particular como este Don Juan, quien no solo parece querer contar su historia sin importarle lo más mínimo su interlocutor, sino que no admite que se le haga ningún tipo de preguntas al respecto. En este sentido, la función que más valoramos del cocinero, junto al hecho de que cumpla la de narrador en esta historia truncada de la que participa –nos cuenta la

historia que previamente Don Juan le había revelado a él— es la de ser un oyente muy atento. Creemos que esta cualidad hacen de él una figura imprescindible en la novela de Handke.

Por otra parte, observamos que el cocinero, tal como nos sucede a nosotros a la hora de leer la novela, tampoco es capaz de descifrar algunos detalles de la historia que Don Juan le cuenta. Esto hace que, en ocasiones, ni siquiera él mismo esté en posición de poder afirmar con total seguridad que aquello que nos narra sea exactamente lo que le quiso decir nuestro héroe⁴⁸. Esta doble duda a la que nos enfrentamos —la que nos presenta la propia historia de Don Juan y la que nos provocan algunas de las suposiciones del narrador— nos resulta muy llamativa y digna de destacar.

Un último aspecto que conviene mencionar sobre este personaje es lo beneficiosa que le resultó la aparición de Don Juan en su vida. Su presencia no solo desvaneció el sentimiento de soledad que le invadía (cf. Handke, 2004: 43), sino que también renovó sus ganas de seguir adelante con su negocio (cf. Handke, 2004: 137-138) y le sirvió para replantearse todo tipo de cuestiones, incluso aquellas referentes a las mujeres (cf. Handke, 2004: 154).

Respecto a Don Juan, el protagonista indiscutible de la obra, tenemos multitud de referencias sobre él en la novela. Es bastante restringido, sin embargo, el espacio temporal de las mismas, pues estas se limitan al período que Don Juan y el cocinero compartieron juntos en el jardín y al de la semana que nuestro héroe pasó con las mujeres en diferentes partes del mundo⁴⁹.

Lo primero que nos llama la atención es la causa por la que Don Juan aparece en el albergue de Port-Royal-des-Champs. Como significábamos en la sinopsis de la obra, el motivo es que está huyendo de una pareja de motoristas a los que había estado mirando

⁴⁸ De los varios ejemplos que encontramos dentro de la obra a este respecto, nos llama poderosamente la atención lo mencionado en la novela en referencia a la causa de la tristeza de Don Juan. Observamos que en un primer momento el cocinero duda de si la pena que tiene Don Juan es debida a la pérdida de su único hijo o de la única mujer que había amado. Sin embargo, posteriormente, se aprecia cómo el narrador afirma que Don Juan había perdido a su hijo, sin que nuestro protagonista le haya contado nada al respecto. Solamente de una sola circunstancia, que aparece al final del libro, en la que el cocinero nos describe la única vez en la que nuestro protagonista le miró de un modo real, podríamos extraer que lo que está diciendo a este respecto, sin llegar a saberlo con total seguridad, es tal y como había afirmado el cocinero anteriormente (cf. Handke, 2004: 47- 48, 54 y 158).

⁴⁹ En la novela el narrador nos cuenta lo siguiente en cuanto a este último aspecto: «Nicht die Geschichte seines ganzen Lebens tischte er mir auf, auch nicht die etwa des vergangenen Jahres, sondern einzig die der jüngstvergangenen sieben Tage, und an den folgenden Tagen so Tag für Tag» (Handke, 2004: 40).

hacer el amor. Al continuar leyendo la novela nos damos cuenta de que la huida es uno de los motivos que se repiten en esta historia. Este motivo también lo encontramos en los otros mitos de Don Juan que hemos analizado. No obstante, al comparar la naturaleza de las huidas de los personajes donjuanescos clásicos con las de nuestro héroe, observamos ciertos rasgos discordantes que conviene destacar. Por un lado, si examinamos la primera huida a la que hemos hecho referencia, ya se puede encontrar una diferencia significativa, pues vemos que Don Juan no está escapando de una mujer de la que se ha aprovechado o a la que ha engañado, sino que huye de una pareja con la que se topó por casualidad y a la que no puede dejar de mirar mientras hace el amor. Por otra parte, consideramos que las fugas que se nos narran más tarde sobre los acontecimientos vividos durante la semana anterior divergen con aquellas de otras figuras donjuanescas, puesto que, si bien tanto en el Don Juan de Handke, como en el de los otros autores, son debidas a que los encuentros entre el hombre y la mujer no pueden prolongarse demasiado en el tiempo, esto es, deben ser fugaces, tampoco podemos afirmar que el Don Juan de Handke mienta o utilice artimañas para intentar aprovecharse de las mujeres que encuentra a su paso, mientras que en los personajes de Tirso, Molière, Mozart o Zorrilla parece evidente que los embustes y las añagazas son modos de actuar conscientes, con los que pretenden alcanzar sus perversos fines.

En cuanto a la apariencia física y la personalidad de este Don Juan tan particular que estamos analizando, cabe señalar que, a pesar de que esta figura literaria está mucho más definida que cualquiera de las otras que aparecen en la novela, seguimos teniendo la impresión de que nos faltan algunos datos esenciales para poder concretarla con mayor precisión.

Algunas de las ideas que nos revela el cocinero sobre la identidad de Don Juan es que no era en absoluto sedentario y que, como ya referimos en el resumen, no permite que se le interpele mientras cuenta sus historias. Además, su relato se caracteriza por carecer de cualquier tipo de elemento obsceno (cf. Handke, 2004: 37 y 41-42).

Por otro lado, parece que Don Juan nunca había seducido ni se había dejado seducir por ninguna mujer. En el texto original encontramos esta idea formulada de la siguiente manera:

Don Juan war kein Verführer. Er hatte noch nie eine Frau verführt [...] Und umgekehrt war Don Juan auch noch keinmal von einer Frau verführt worden. Es war vielleicht vorgekommen, daß er solch einer Möchtegern-Verführerin ihren Willen, oder was es eben war, ließ, doch im

Handumdrehen wurde ihr dann klargemacht, daß es jetzt um keine Verführung mehr ging und daß er, der Mann, weder den Verführten verkörperte noch auch das Gegenteil. Er hatte eine Macht. Nur war seine Macht eine andere. (Handke, 2004: 73)

Por tanto, parece que su éxito con las mujeres no provenía de su carácter de seductor, sino de la posesión de un don especial, cuya raíz no se encontraba, como se nos sigue diciendo más adelante, en su aspecto físico, el cual pasaba totalmente desapercibido, sino en el poder de su mirada⁵⁰. Pocos más detalles se nos refieren sobre su apariencia, salvo algunos relacionados con la forma de su cara (cf. Handke, 2004: 18). Encontramos también algunas alusiones a su tipo de vestimenta, la cual, a ojos del narrador, era similar a la que uno lleva cuando va de viaje (cf. Handke, 2004: 28). Con todo esto, y algunas otras descripciones marginales que encontramos sobre Don Juan, consideramos que este debe de tener alrededor de cincuenta años⁵¹, muchos más que en la mayoría de las representaciones de este héroe, el cual suele ser concebido como un joven seductor⁵².

Otro rasgo poco inequívoco del Don Juan de Handke, el cual, al mismo tiempo, lo diferencia de otras figuras donjuanescas, es su situación vital. No se trata ya del joven disoluto que encontramos en las obras de Tirso, Zorrilla o Mozart; tampoco es el hombre casado que nos presenta Molière, cuya naturaleza y falta de escrúpulos le hacen saltarse cualquier tipo de obligación adquirida con Doña Elvira, a quien ha abandonado, y que le permiten gozar de todas las mujeres que encuentra a su paso; el Don Juan de Handke es, por el contrario, un hombre que perdió a un ser querido y que se está intentando recuperar del profundo dolor que esta desaparición le provoca. Aparte de esto, no importa demasiado que su aflicción venga causada por la pérdida de su único hijo, o bien por la muerte de su esposa, como que parece que es este el motivo por el cual Don Juan no es

⁵⁰ En referencia al aspecto físico y al poder del atractivo de Don Juan, Handke señala: «[...] daß er mit seinem Blick - und nicht mit seinem Anblick, der kein irgendwie auffälliger war- das Begehren der Frau freisetzte» (Handke, 2004: 75).

⁵¹ Tres son las referencias que nos han ayudado a formarnos una idea sobre la posible edad de Don Juan: la descripción que nos hace el narrador sobre la manera especial que tiene de suspirar nuestro héroe, la cual «[...] war das Seufzen eines alten Mannes und zugleich das eines Kindes» (Handke, 2004: 38); el momento en el que se nos indica que Don Juan «hatte vor Jahren den ihm nächsten Menschen verloren [...]» (Handke, 2004: 47) y aquel en el que se nos dice que «wie entschieden anders hatte dagegen Don Juan sich verhalten, bevor er so verwaist war, sein halbes Leben lang» (Handke, 2004: 50). Si bien es cierto que estas observaciones presentan una cierta ambigüedad que provoca que para llegar a una conclusión debamos entrar en el ámbito de la interpretación, creemos que gracias a ellas podemos figurarnos que nuestro protagonista, del mismo modo que sucedía con el cocinero de Port Royal, no es una persona demasiado joven y que su edad debe de estar muy próxima a nuestras estimaciones.

⁵² El hecho de presentar a Don Juan entrado en años no se puede considerar una idea original, puesto que como ya hemos visto con anterioridad otros autores, incluso en la literatura alemana, como Paul Heyse (1830- 1914) habían concebido a Don Juan con esta característica.

capaz de detenerse en ningún lugar y deambula por el mundo sin ningún objetivo concreto (cf. Handke, 2004: 48). Este hecho convierte a nuestro héroe en el protagonista de una especie de travesía sin fin con la que intenta mitigar, sin éxito aparente, el pesar que le produce su existencia.

Acaso otra característica del Don Juan de Handke, quizá también causa de su constante peregrinar, sea la mencionada en el sueño que tiene mientras se está desplazando a Georgia y que parece corresponder con una de sus imágenes oníricas más recurrentes:

Don Juan war in dem Flugzeug eingeschlafen. [...] Wie so oft hatte er von seinem Schloß geträumt, in welchem bei seiner Rückkehr noch und noch fremde Eindringlinge wimmelte und sich, ohne auf Besitzer zu achten, lauthals breit machten. Dabei besaß er weder ein Schloß noch auch nur ein Haus, und längst gab es nichts und niemanden zum Zurückkehren. (Handke, 2004: 47)

Como se puede apreciar en este pasaje, Don Juan fantasea en su sueño con la idea de ser el dueño de un gran palacio lleno de personas, mientras que, en realidad, no solo no poseía ningún tipo de vivienda, sino que tampoco tenía un lugar al que regresar o un allegado a quien poder visitar. Esta incapacidad que padece Don Juan de no poder identificarse con otras personas o lugares nos puede dar buena cuenta de hasta qué punto este personaje se encuentra sumido en un inmenso sentimiento de soledad, el cual parece acompañarle allá adonde vaya.

Sin embargo, esta característica que, en un primer momento podríamos tomar como negativa, no le impide obtener un gran éxito con las mujeres, las cuales, como ya hemos mencionados, se sienten irrefrenablemente atraídas por su particular mirada. De esta manera, un aspecto que nos parece digno de analizar es el modo en que Don Juan se relaciona con las mujeres que caen presas de su especial magnetismo. En primer lugar, conviene aclarar que nuestro protagonista no parece tener ninguna clase de interés en estas mujeres, las cuales tras cruzar la mirada con él, se sienten totalmente fascinadas y tratan de seducirlo a toda costa. En este juego de seducción, Don Juan toma siempre un papel pasivo, no porque disfrute haciendo esto, sino más bien porque la presencia de estas mujeres le perturba (cf. Handke, 2004: 73-75). Más allá de esta peculiar forma de aproximación entre los encuentros de Don Juan y las mujeres, está el modo en que este se comporta con ellas. En contra de lo que estábamos acostumbrados a ver en otras figuras donjuanescas, nos parece evidente que las relaciones de este Don Juan con las mujeres carecen de malas intenciones. En cambio, se asemejan en la durabilidad que pueden tener

dichos vínculos, pues, como en el caso de otras historias de Don Juan, para nuestro protagonista, es imposible poder alcanzar cualquier tipo de compromiso sólido con ninguna mujer.

Otra peculiaridad radicalmente distinta respecto a otras obras donjuanescas son las relaciones que se dan entre Don Juan y los hombres con los que se encuentra. En estas, en contra de lo que sucede en otras obras literarias, cuyos rasgos inconfundibles son el carácter beligerante y las constantes muestras de rivalidad hostil, dominan la cordialidad y el buen entendimiento (cf. Handke, 2004: 83). Aquí Don Juan no es entendido como alguien que destruye la armonía existente, sino como un ser fraternal en el que se puede confiar⁵³.

Por último, otra cuestión a la que queremos dar respuesta es la relacionada con el grado de religiosidad que tiene esta figura de Don Juan. Como ya hemos visto anteriormente esta no es una cuestión baladí en la literatura donjuanesca. Desde el Don Juan de Tirso, que los estudiosos ponen sin ningún género de dudas dentro de la esfera católica, pasando por el de Rosimond, considerado como ateo, o el de E.T.A Hoffmann, el cual se rebela contra Dios y los hombres de manera que pueda imponer sus propios ideales, hasta llegar a otros más recientes, parece haber existido un especial interés en situar a este héroe en algún lugar respecto a Dios. De nuevo consideramos que el narrador nos ofrece demasiado poca información como para poder aseverar con total certeza las creencias religiosas de Don Juan. Sin embargo, tras la lectura de la novela, encontramos algunos elementos que nos inclinan a pensar que el Don Juan de Peter Handke sí que practica la religión, pues el encuentro de este con la mujer de Noruega se da durante la liturgia que se está celebrando en el interior de una iglesia (cf. Handke, 2004: 126).

Dicho esto, creemos demasiado arriesgado tratar de deliberar sobre hasta qué punto es religioso o cuál es exactamente la religión que profesa. Por otro lado, hemos advertido un gran número de motivos religiosos en la obra que no tienen que ver directamente con Don Juan, pero cuyo interrogante queremos tratar de responder en otro punto al que le podamos dedicar mayor atención.

⁵³ Nos parecen muy relevantes las palabras que le dedica el cocinero de Port Royal en las que se observan hasta qué punto considera a Don Juan una persona en la que se puede confiar: «Ich kann es bezeugen: Don Juan ist ein anderer. Ich sah ihn als einen, der treu war – die Treue in Person. Und er war mir auch etwas noch anderes als bloß freundlich- er war aufmerksam. Und wenn ich einem väterlichen Menschen begegnet bin, dann ihm: Man hörte ihm zu, und man glaubte ihm» (Handke, 2004: 157-158).

Como conclusión respecto a la importancia de esta figura, sostenemos que, si establecemos una comparación entre el Don Juan de Peter Handke y los personajes donjuanescos clásicos que hemos estado analizando en este trabajo, resulta sencillo determinar que existen muchas más diferencias que similitudes, pues parece que Handke ha perfilado en la figura de su héroe características que en gran medida chocan con las de los otros protagonistas analizados. Este hecho guarda consonancia con unas palabras de Handke respecto a su creación, en las cuales declaraba que «sólo» podía «imaginar a Don Juan *ex negativo*» (*cit.* en Dreymüller, 2017: 204). Asimismo, podemos englobar el mito de Don Juan escrito por Handke dentro de aquellos que se manifiestan en la obra de forma implícita, ya que, a pesar de que el protagonista mantenga su nombre mitológico, tanto el contexto social en el que aparece, como las motivaciones que Don Juan tiene en relación con las mujeres, distan mucho de aquellas que se observan en el mito clásico⁵⁴.

Otro personaje que encontramos en las diferentes versiones del mito y que también en *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* posee cierta relevancia es el criado. La primera vez que nos lo encontramos en la novela está esperando a Don Juan con su coche en la misma pista del aeropuerto de Tiflis⁵⁵ (*cf.* Handke, 2004: 52-53).

Por otra parte, aun cuando parece que desde un principio se da entre ambos hombres una conexión tan buena que lleva a pensar a nuestro narrador que quizá existía un vínculo anterior entre ellos, semejante al que se tiene con alguien conocido o incluso con un familiar, no parece que se lleguen a producir en sus conversaciones auténticos diálogos, ya que, como se nos menciona a continuación, Don Juan, si es que llegaba a hacerlo, hablaba con su chófer «nur in den weltweit üblichen Floskeln» (Handke, 2004: 53).

Del mismo modo, como sucedía en el caso de Don Juan, encontramos una descripción que nos revela información sobre la clase de indumentaria que utiliza su criado. En ella se llega incluso a comparar la del uno con la del otro, afirmando que la de este último es mucho más elegante y cuidada que la de su señor, de tal manera que se

⁵⁴ Se han establecido dos modalidades (explícita e implícita) para diferenciar la manera en la que se pueden manifestar los mitos en una obra literaria. Para mayor información sobre este asunto, véase Herrero Cecilia y Morales Peco (2008: 19).

⁵⁵ Si bien esta es la primera vez en que la figura del criado aparece “físicamente”, el narrador ya lo había mencionado con anterioridad. Esto ocurrió al encontrarse por primera vez con Don Juan en su jardín, haciéndonos entender, de este modo, que el personaje de Don Juan está asociado indisolublemente con el de su criado (*vid.* Handke: 2004: 44).

podiera pensar que fuese ataviado como para ir a un evento especial. Además, sabemos que no solo llamaba la atención por los atuendos con los que se vestía, sino también por el olor que desprendían las exquisitas fragancias con las que se perfumaba (cf. Handke, 2004: 53-54).

Respecto a su aspecto físico, tal y como ocurre con la figura de Don Juan, tenemos una referencia sobre su rostro; en esta ocasión no se nos indica de qué forma es, sino simplemente se nos describe que este estaba arañado. Sin embargo, llama la atención que el cocinero, al conocer al criado de Don Juan en su albergue, niegue este detalle relatado a partir del testimonio que le había proporcionado Don Juan, afirmando que este tenía un aspecto totalmente normal (cf. Handke, 2004 : 60 y 148).

Pero más valiosas que las escasas descripciones que encontramos sobre el criado, nos resultan los pasajes en los que se nos narran las aventuras que este vivió con las mujeres mientras acompañaba a su amo. Durante el período que estuvieron juntos, se nos cuentan tres episodios en los que el chófer de Don Juan mantuvo contacto con otras tantas mujeres. Cada una de estas se caracterizan, a pesar de las diferencias existentes entre ellas, por estar bastante alejadas de los cánones de belleza tradicionales. Es más, según Don Juan, sobre todo su criado «fand seit jeher Gefallen gerade an denen, die allgemein als unschön galten» y con ellas solamente «versuchte er auf der Stelle ein Abenteuer; von Liebe dabei keine Rede» (Handke, 2004: 85 y 86). De estas últimas palabras podemos extraer que las historias del criado, como en el caso de nuestro protagonista, únicamente pueden ser momentáneas y eso explicaría por qué él también, tras consumir sus aventuras, debe escapar.

Precisamente, el hecho de que este personaje consiga acabar manteniendo relaciones con las mujeres que conoce durante la semana⁵⁶, nos parece muy relevante, ya que implica que, de alguna manera, podamos llegar a identificar a esta figura como el verdadero Don Juan de la novela; o, al menos, con la idea de Don Juan que se desprende de la mayoría de las historias que tratan este tema. Otras situaciones que se dan en la obra, como la forma que tiene de comportarse cuando es descubierto en la cama con la mujer de Damasco (cf. Handke, 2004: 104-105) o cuando en Ceuta su señor le ayuda a

⁵⁶ Si bien existe cierta ambigüedad a la hora de hablar sobre las aventuras entre el criado y las mujeres, debido a que Handke no nos da demasiados detalles de las mismas, nos parece evidente que en este caso las historias sí se acaban consumando. Para saber más sobre estos episodios, véase Handke (2004: 85, 104-106, 111 y 112).

transportar su equipaje (cf. Handke, 2004: 119), por otro lado mucho más numeroso que el suyo, podrían reafirmar esta tesis.

Otro aspecto relacionado con el criado que llama poderosamente la atención es que este, en un momento determinado de la obra, desaparezca del lado de Don Juan sin ningún motivo aparente (cf. Handke, 2004: 129). Y, desde luego, no menos llamativa nos resulta su aparición unos días después en el albergue de Port Royal, donde lo encontramos con su coche, pero sin tener la más remota idea de cómo haya podido llegar hasta allí (cf. Handke, 2004: 148). En este último lugar se topan de improviso con él tanto el cocinero como Don Juan, quienes vuelven de dar un paseo por los alrededores, mientras este, ensimismado, está en medio de un monólogo (cf. Handke, 2004: 149-152). Sobre el contenido de este, anunciado anteriormente en la novela por el narrador como «Tirade gegen die Frauenwelt» (Handke, 2004:88) y muy difícil de comprender, no somos capaces de dar una valoración. Creemos, sin embargo, que este soliloquio nos remite a nombres como Catalinón, Sganarelle, Leporello y toda una serie de personajes literarios que cumplen con la función de criado de Don Juan. Como estos, cada uno con una intención diferente⁵⁷, el chófer antes de concluir la novela dispone de unos instantes para expresar sus pensamientos.

Tanto por este último aspecto, como por la alusión –ya mencionada más arriba– que hace el cocinero sobre la figura del criado antes de que aparezca en la obra, pensamos que Handke considera a este personaje una figura imprescindible, prácticamente imposible de separarla de la de Don Juan. En este sentido, nos parecen muy originales las nuevas características con las que Handke ha dotado a su personaje, el cual carece ya de toda clase de rasgos cómicos o de carácter medroso –tan comunes en otros criados– y que parece haberse apropiado de algunas características de Don Juan de las que muchos de sus predecesores hubieran anhelado disponer.

Los personajes femeninos son esenciales en toda obra donjuanesca, pues nos resulta difícil imaginarnos una historia de estas características en la que no tengan relevancia las mujeres. No obstante, creemos que Handke, siguiendo la tónica empleada al presentarnos otras figuras literarias, ha decidido no prodigarse demasiado en

⁵⁷ Mientras que Catalinón aprovecha estos momentos finales para anunciar al público qué es lo que sucede con las personas que actúan sin pensar en las consecuencias de sus actos, Sganarelle y Leporello, de un modo mucho más cómico, emplean sus últimas palabras para quejarse de la desdicha que les produce no poder cobrar su dinero o la necesidad de tener que buscar un nuevo señor (cf. Molina, 2002: 368, y Molière, 1998: 161).

proporcionarnos detalles sobre sus protagonistas femeninos. Más aún, tenemos la impresión de que en este caso concreto esta tendencia es todavía mucho más acusada.

Como sucede con los otros personajes analizados, nunca llegamos a conocer el nombre de ninguna de las mujeres que aparecen en la obra. Apenas tenemos tampoco ninguna referencia específica sobre su aspecto. Si a la hora de presentar físicamente a Don Juan y a su criado, parece que al narrador le resulta más que suficiente el revelarnos unos pequeños detalles sobre la forma o el estado de sus rostros, para tratar la apariencia de las mujeres no necesita nada más que expresar una simple valoración general, a saber: que estas son «unbeschreiblich schön»⁵⁸.

A pesar de lo dicho, durante la narración de las diferentes historias, encontramos algunos aspectos genuinos de las distintas mujeres que nos ayudan a diversificarlas y que, de alguna manera, nos permiten entrever su trascendencia particular.

No obstante, creemos que, llegados a este punto –y antes de pasar a presentar los rasgos propios de cada una de las mujeres–, conviene que aclaremos la manera tan singular en la que están contadas cada una de sus historias. Consideramos que, más allá del hecho, ya mencionado en el resumen, de que existan ciertos motivos que se repiten en cada una de las narraciones –haciendo de la reiteración una característica relevante de la novela–, lo verdaderamente llamativo es cómo, por cada aventura referida, disminuyen de modo ostensible el número de detalles que se nos presentan (cf. Handke, 2004: 90), llegando hasta el punto de que se nos imposibilite vislumbrar cualquier ápice de realidad sobre lo acontecido en la última de las estaciones vividas por nuestro héroe.

En cuanto a la primera mujer de la que nos habla Don Juan, tenemos bastante información. Esta es una novia que acaba de casarse y el encuentro entre ambos tiene lugar en un pueblo de Georgia, mientras se está celebrando el banquete de bodas. En esta historia llegamos incluso a conocer algunos rasgos físicos de la novia. Estos, como en el caso de Don Juan y del criado, también hacen referencia al rostro, en concreto, a lo hermosos que son sus ojos (cf. Handke, 2004: 64). Asimismo, se hace hincapié en que, quien mira primero, es ella (c.f. Handke, 2004: 63), y que ambos llegaron a interactuar debido a un baile que se produjo después de que Don Juan, con su mirada, salvara de la

⁵⁸ Al ver a las mujeres desde su albergue, el cocinero las describe como hermosas, añadiendo que Don Juan no se había excedido al decir de ellas que eran indescriptiblemente hermosas. En palabras de Handke: «Und schön waren die sage und schreibe; Don Juan hatte nicht übertrieben mit dem Ausdruck: „unbeschreiblich schön“» (cf. Handke, 2004: 72, 153 y 154).

muerte a un invitado que se estaba asfixiando con la espina de un pescado (cf. Handke, 2004: 79 y 80).

Por otro lado, en esta historia se nos presentan varios aspectos que no afectan solamente a la novia de Georgia, sino también a todas las otras mujeres con las que Don Juan se encuentra durante la semana. En primer lugar, todas estas, después de un tiempo, veían a nuestro héroe como «ihren Herr, den alleinigen, auf immer (ohne „Gebietet“»», prácticamente «als eine Art Retter» (Handke, 2004: 74). Además, gracias a su presencia, estas se daban cuenta de lo solas que habían estado siempre y que había llegado el momento de acabar con esa sensación (cf. Handke, 2004: 76).

Centrándonos de nuevo en la primera historia, sabemos también que después de un tiempo ambos se separan tras sonreírse. Mientras Don Juan devuelve la novia a su flamante esposo, percibe que ella no está satisfecha con lo que acaba de suceder entre ambos, que necesita más. Como nos continúa diciendo Handke: «Ihr Blick war einer des schwarzen Zorns, nicht auf ihn im besonderen, sondern überhaupt; ein Grundzorn» (Handke, 2004: 83).

La segunda historia tiene lugar en Siria, concretamente en la ciudad de Damasco. En esta ocasión el encuentro se produce mientras Don Juan y la mujer asisten a un concierto de derviches que se está celebrando en una mezquita de la ciudad (cf. Handke, 2004: 90 y 91). En cuanto a la apariencia física de la mujer, el cocinero nos dice que Don Juan no se la describió, pero que esta era «unbeschreiblich schön» (Handke, 2004: 92). Sin embargo, de lo que sí llegó a conocer detalles fue del tipo de vestimenta que esta llevaba para la ocasión. Esta, compuesta de un pañuelo en la cabeza y de un vestido de color negro, hicieron pensar a nuestro héroe que la mujer con la que se acababa de cruzar era una monja (cf. Handke, 2004: 93). Como en el caso de la novia de Georgia, fue esta quien primero se fijó en Don Juan (cf. Handke, 2004: 92) y, del mismo modo que en la historia del primer día, fue gracias a un hecho fortuito que ambos pudieron encontrarse. En esta ocasión, el desencadenante de su encuentro lo causó el advenimiento repentino de una tormenta de arena (cf. Handke, 2004: 96). Por último, después de pasar toda la noche juntos, debían separarse el uno del otro. Sin embargo, antes de que esto sucediera, ambos marcharon a la casa de la mujer de Damasco y desayunaron junto al hijo de esta (cf. Handke, 2004: 103 y 104).

En la tercera jornada, la historia que se nos narra entre Don Juan y la mujer se produce en el enclave de Ceuta. Ella es una fugitiva que está intentando escapar de la guerra que amenaza la región (cf. Handke, 2004: 107-109). Su encuentro con Don Juan tiene lugar en una zona despoblada y, según nos cuenta el autor, ella lo sigue «so wie sonst angeblich auf den Straßen Männer den Frauen nachgehen, nur tat sie dabei keinmal, als habe sie denselben Weg oder sei unterwegs zu einem ganz anderen Ziel. Ihr Ziel, das war er» (Handke, 2004: 110). Por tanto, parece bastante evidente que la mujer de Ceuta no se preocupaba por enmascarar sus intenciones.

En lo concerniente a su aspecto, solamente llegamos a saber que «die junge Frau schwanger war, und nicht erst seit kurzem» (Handke, 2004: 111).

Finalmente, también tenemos información de que ambos se despiden en el bar que había junto a la estación del transbordador de manera secreta y que esta mujer, como había sucedido en los casos anteriores, «wollte den endgültigen Abschied nicht — auch sie nicht» (Handke, 2004: 111).

De la mujer de Noruega solamente sabemos que conoció a Don Juan durante la celebración de una misa y que esta, más tarde, lo esperaba detrás de la Iglesia (cf. Handke, 2004: 126). En esta historia no se nos ofrece ningún tipo de información sobre su aspecto físico o sobre cómo va vestida; lo único que se añade es que esta mujer era «nach landläufigen Begriffen krank, eine Gestörte oder Wahnsinnige» (Handke, 2004: 126). En este caso tampoco se nos dan datos de cómo fue la despedida entre ambos. A este respecto se nos menciona que Don Juan únicamente señaló a nuestro narrador que «er habe zuletzt fliehen müssen, um nicht an der Frau zum Mörder zu werden — einem Mörder auf Verlangen» (Handke, 2004: 129).

En el quinto día se nos presenta a la mujer de Holanda. De esta no conocemos apenas nada. Sabemos que se encontraron en un basurero, pero ignoramos el lugar concreto en el que se está desarrollando la acción. Tampoco tenemos ningún tipo de información sobre cómo iba vestida, el aspecto que tenía o el modo en que ambos se separaron más tarde. En definitiva, no tenemos prácticamente ningún detalle sobre esta mujer, excepto que ella, mientras tenía lugar su encuentro, estaba intentando escapar de un proxeneta, «für den sie sich an jenem Tag vor genau einer Woche erstmals prostituieren sollte» (Handke, 2004: 131).

En cuanto a la mujer de la última historia referida, nos es imposible encontrar clase alguna de individualidad, ya que, lo que se nos dice sobre ella, no solo resulta escaso, sino demasiado general.

Este análisis individualizado de cada una de las mujeres con las que se encuentra Don Juan nos ha servido para darnos cuenta de que, más allá de algunos rasgos distintivos, cada una de estas figuras femeninas posee ciertas características similares, que, a su vez, las alejan bastante de la concepción de otros personajes de este tipo con los que nos hemos encontrado en otras obras donjuanescas⁵⁹.

En primer lugar, nos gustaría destacar el hecho de que en la obra de Handke parece que el tipo de vínculo tradicional entre el hombre y la mujer ha evolucionado, ya que tenemos la sensación de que son siempre ellas las que toman la iniciativa. Por otro lado, no creemos que en esta clase de relaciones podamos hablar de mujeres mancilladas o de que estas vayan posteriormente detrás de Don Juan en busca de justicia. Consideramos también que este tipo de encuentros que vive nuestro protagonista con las mujeres, resultan para nuestros días tan irreales como aquellos que se nos relatan en las obras de Tirso, Molière, Mozart o Zorrilla.

Aparte de esto, pensamos que en algunas ocasiones la elección de este tipo de personajes femeninos por parte de Handke se corresponde con la existencia de ciertos arquetipos creados con anterioridad para representar esta temática. Esta situación nos lleva a que, al ir descubriendo estas figuras en la novela, nos resulte prácticamente imposible el no hacer comparaciones entre unas y otras. No obstante, al confrontarlas, enseguida observamos que la concepción de estas en la obra de Handke dista en casi todos los niveles de los patrones clásicos.

Finalmente, creemos que merece la pena mencionar algunas palabras sobre el otro personaje femenino, ya nombrado en nuestro resumen, con el que se encuentra Don Juan durante su estancia en Ceuta. Esta figura, como nuestro protagonista, tiene un gran poder de atracción en su mirada, lo que hace que los hombres con los que se encuentra no opongan apenas resistencia a la hora de ser seducidos. Sin embargo, las intenciones con las que esta se acerca a ellos son radicalmente distintas a la forma en la que Don Juan se aproxima a las mujeres. Mientras que Don Juan no está interesado en dañar a nadie,

⁵⁹ En este sentido, queremos aclarar que, evidentemente, existen también rasgos comunes entre las mujeres de la obra de Handke y otras figuras femeninas que aparecen en obras clásicas sobre este asunto. Uno especialmente característico es la belleza que todas ellas poseen.

resulta evidente que esta mujer utiliza sus cualidades para tratar de saciar el intenso placer que experimenta al conseguir conquistar a un nuevo hombre. En este sentido pensamos que, con este personaje tan peculiar, Handke pretende crear un modelo de Don Juan femenino con motivaciones similares a las de la figura arquetípica que ha llegado hasta nuestros días y que, al mismo tiempo, difiere tanto del protagonista de su obra. Consideramos que este hecho refuerza todavía más cuán diferente es su Don Juan de la figura donjuanesca tradicional.

Por otro lado, nos llama poderosamente la atención el modo en el que termina el encuentro entre nuestro protagonista y su homólogo femenino. A pesar de que no tengamos una interpretación que nos satisfaga, consideramos que el final de este episodio es uno de los pasajes más originales de la novela⁶⁰.

Dignos de análisis son también los personajes masculinos que aparecen en varias ocasiones acompañando a las mujeres. Estas figuras, que podríamos considerar como personajes secundarios, no están prácticamente definidos en la novela de Handke. Sin embargo, la actitud que estos tienen hacia nuestro protagonista es muy diferente a la que encontramos en otras obras de carácter donjuanesco.

Dentro de la historia contada por Don Juan al cocinero de Port-Royal podemos diferenciar tres personajes masculinos ligados a las mujeres del relato.

El primero de ellos aparece en la primera historia y se trata del flamante esposo de la novia del pueblo de Georgia. Este aparece en dos momentos de la narración. En primer lugar, se le menciona para expresar la manera en que el valor del marido se va degradando:

Der Bräutigam an ihrer Seite war schon vorher kaum vorhanden gewesen, oder höchstens als Silhouette, nein, nicht einmal als Silhouette, als bloße Schulter, als Hemdweiß, als Schnuerrbart. Jetzt kam er vollends außer Betracht. Er war jemand Austauschbarer, nicht einmal ein Lückenbüßer oder ein Ersatzmann – eine in der zu lösenden Aufgabe zu vernachlässigende Größe. Es war eine Aufgabe, in welcher nur noch zwei Gegebenheiten zählten: er, Don Juan, und sie, die Braut dort. (Handke, 2004: 71 y 72)

Lo encontramos de nuevo al final del relato. En este punto se nos cuenta cómo Don Juan le devuelve la novia y cómo este «ihm im übrigen schon von weitem

⁶⁰ Para saber más sobre este episodio, véase Handke, 2004: 111-118.

entgegensah als einem sehr lieben Freund», del mismo modo en que nuestro protagonista «ein ehrliches Freundschaftsgefühl bekam» al aproximarse al novio (Handke, 2004: 83).

El segundo día aparece otro de los personajes masculinos. En este caso se trata del hijo de la mujer de Damasco. Aparece solamente en un momento de la historia, cuando Don Juan y su madre vuelven a casa a desayunar después de haber pasado la noche juntos. Handke, además de mostrarnos los sentimientos del niño hacia Don Juan, nos revela otro aspecto:

Sie frühstückten gemeinsam, und auch ihr Kind, aufgewacht, frühstückte dann mit ihnen. Dieses saß neben dem Unbekannten am Tisch, wie wenn nichts wäre. Don Juans Anwesenheit war ihm mehr als bloß selbstverständlich. Es strahlte ihn still an, als sei er jemand Langerwarteter. Der Fremde da, ob er bliebe oder nicht, war ein Freund. (Die Stelle des Bräutigams vom Kaukasus nahm in Damaskus ein Kind ein). (Handke, 2004: 104)

La última figura masculina mencionada propiamente en el relato de Don Juan corresponde al padre de la mujer de Ceuta. La figura del hombre es presentada cuando nuestro protagonista se está despiendo en el bar de la estación del transbordador. De él se dice lo siguiente:

Der alte Mann neben der schönen Schwangeren von Ceüta war im übrigen deren Vater, mit welchem Don Juan am Vorabend stundenlang einvernehmlich zusammengesessen hatte, gemeinsam hinab auf Meer blickend, und beim sporadischen Dialog einer dem andern jeweils im rechten Moment das Wort aus dem Mund nehmend, als zwei Langvertraute – und jenes Vertrautsein hieß wiederum, von der Seite des Vaters her, Vertrauen, unzerstörbares: von seinem Rücken, und nicht etwa, weil der so mager und schwächlich wirkte, stand für Don Juan nichts zu befürchten. (Handke, 2004: 122)

De la relación entre nuestro héroe y estos tres personajes masculinos que, a su vez, parecen abarcar tanto las tres edades de la vida (infancia, madurez y vejez) como los roles principales que se tienen en esta (el de hijo, el de marido y el de progenitor), podemos extraer que este Don Juan es completamente diferente a aquel personaje clásico que, a los ojos de familiares y allegados de las mujeres seducidas, aparecía siempre como un personaje indeseable y completamente hostil.

Esta buena sintonía que tiene Don Juan con los hombres nos la muestra el propio cocinero en varias ocasiones. Por ejemplo, cuando nos comenta el modo diferente en el que reaccionaron la pareja de motoristas durante la persecución. Mientras la mujer «war verwirrt» por el hecho de que el hombre les hubiese observado en una situación íntima,

el hombre «winkte Don Juan zuletzt sogar freundschaftlich zu» (Handke, 2004: 16). Esta sensación de fraternidad que se produce entre ambos hombres se vuelve a hacer patente más adelante (cf. Handke, 2004: 40).

Desde su jardín, nuestro narrador es testigo ocular de otro momento de compañerismo entre Don Juan y un personaje masculino. Este último, no mencionado durante la historia contada por él mismo, estaba sonriendo y saludando. Y Don Juan le contó entonces que este era «der Bruder einer der Frauen, der Norwegerin oder der Holländerin oder einer dritten, und der Bruder habe, im Unterschied zu der Frau, bei seinem Abschied von dem Land, wie war das auch anders möglich, mit ihm Freundschaft geschlossen» (Handke, 2004, 158).

Por último, para reafirmar la buena relación que nuestro protagonista mantiene con los hombres, nos podría valer el testimonio del cocinero, el cual, como ya hemos mencionado en otro apartado, se expresa en términos similares a los aquí arriba expuestos a la hora de hablar de Don Juan (cf. Handke, 2004: 157 y 158).

Otro aspecto genuino de *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* –más allá del modo tan novedoso en el que se abordan los personajes– es la relevancia que adquieren los paisajes. Estos, como ya hemos advertido con anterioridad, se caracterizan por estar descritos de un modo muy prolijo. Sin embargo, dentro de sus singularidades, cada uno de ellos tienen mucho más en común de lo que a simple vista podríamos pensar, como bien nos explica el narrador de la obra a la hora de describirnos el primero de estos:

Warum aber Don Juan überhaupt in seiner Geschichte so lang und breit von dieser Landschaft erzählte: Alle die sechs Landschaften der folgenden Tage glichen ihr, auf die Landschaft, in welcher sich die Ereignisse des Tages abspielten, war oder wurde jedesmal wieder im großen und ganzen die gleiche. Für die jeweils nächste Station der Geschichte konnte er sich das Umreißen des Ortes der Handlung (oder Nicht-Handlung) demnach ersparen. (Handke, 2004: 57)

A pesar de lo dicho, seguimos encontrando algunas referencias nuevas sobre el paisaje de cada uno de los lugares que Don Juan visita. Solo que estas, como sucedía al describir a los personajes, con el transcurrir de las jornadas, van siendo cada vez menores.

Por otro lado, consideramos que, en esta obra, en la que casi no existe interrelación entre los personajes, algunos elementos naturales descritos por Handke contienen, además de su valor descriptivo, uno simbólico. Un ejemplo de esto lo encontramos en el segundo día de la narración, cuando Don Juan y la mujer de Damasco están juntos:

In der finsternen Sturmnacht entstanden die Farben. In dem Blätterwerk eines halbverkümmerten Kischbaums auf dem Trümmergelände brach augenblicks über dem Paar das Rot der Kirschen hervor, und das ohne sichtbare Lichtquelle. Ein Blauen im Zentrum des schwarzen Himmels. Ein starkes Grünen am Boden, der unter ihnen knirschte. In der panischen Welt sah Don Juan sich zuhause. Diese, wenn überhaupt eine, war die seine. Und da traf er sich mit ihr, der Frau. In der panischen Welt fanden sie zusammen. (Handke, 2004: 101 y 102)

Otra imagen que nos ha llamado la atención y que tenemos la impresión de que Handke no solo utiliza de modo descriptivo es la que hace referencia a las semillas de los álamos. Esta, cuyo significado no somos capaces de descifrar, aparece de manera recurrente en los diferentes países que Don Juan visita (cf. Handke, 2004: 17, 26, 58, 88, 103, 120, 129, 131 y 155).

En resumen, podemos concluir que en el Don Juan de Handke la descripción del paisaje y la naturaleza alcanzan una importancia inimaginable en sus precedentes clásicos. Como ya indicamos, creemos que la relevancia que da el autor austriaco a la naturaleza es una de las razones principales por las que concibió su obra en forma de novela. Además, pensamos que, con estas descripciones tan profusas –que en ocasiones rozan lo inaudito–, Handke no solo quiere perfilar el entorno en el que surgen sus personajes, sino también estimular nuestra percepción para que seamos capaces de imaginar aquellos detalles necesarios sobre la acción que ni él ni sus figuras literarias nos cuentan.

Finalmente, antes de terminar nuestro análisis, vamos a exponer los diferentes elementos religiosos que aparecen en la obra, ya que pensamos que estos tienen cierta relevancia en la historia.

Primero, tenemos que hacer referencia a los restos del monasterio de Port-Royal, el cual está situado junto al albergue⁶¹ que regenta el cocinero y es donde se produce el encuentro entre este y Don Juan. De este convento abandonado, cuya fama llegó a alcanzar todos los rincones de Francia durante el siglo XVII, se nos enumeran varios datos y sucesos que dan buena cuenta de su importancia pasada. Por ejemplo, se nos dice que este era la única gran construcción de la zona, pero que «fast eine eigene Stadt oder eher ein Fort, ein Fort des Geistes, eines besonderen Abenteuergeistes, darstellte» (Handke, 2004: 30). Además, se nos narra la suerte que corrieron sus últimas moradoras, unas

⁶¹ Este en otro tiempo había sido el edificio del portero de Port-Royal (Handke, 2004: 7).

monjas que «weil sie die Gnade für etwas Unselbstverständliches und nicht jedermann leichthin Zugängliches erachtet hatten als Ketzer aus ihrem Kloster verjagt worden waren» (Handke, 2004, 146).

Por otro lado, resulta llamativo que el cocinero, justo antes de que Don Juan apareciese en su albergue, se encontrase leyendo dos escritos –uno de Jean Racine (1639-1699) y otro de Blaise Pascal (1623- 1663) – relacionados con las monjas y con la polémica religiosa que ellas protagonizaron (cf. Handke, 2004: 9). Y no menos curioso es que Don Juan, al traspasar los dominios que otrora formaban parte del monasterio, lograra de repente zafarse de sus perseguidores, como si bajo estos terrenos todavía rigiesen las leyes del asilo en sagrado (cf. Handke, 2004: 16).

Otro aspecto de carácter religioso que encontramos en la historia es el referente al tiempo que el narrador y nuestro héroe convivieron en el albergue de Port-Royal. Si bien, en primera instancia, el cocinero nos dice que Don Juan apareció en su albergue en una tarde de mayo (cf. Handke, 2004: 10), más adelante nos precisa que el período que ambos pasaron juntos «war in den Tagen zwischen den Festen von Christi Himmelfahrt und Pfingsten» (Handke, 2004: 27). Respecto a esta última festividad religiosa, cabe destacar que se menciona en varios momentos del relato. Esta circunstancia nos lleva a pensar que su repetición no responde a un hecho anecdótico, como en un primer momento pudiéramos imaginar, sino que es algo buscado para advertirnos de que durante la jornada de Pentecostés un acontecimiento especial va a suceder (cf. Handke, 2004: 27, 38, 136, 141 y 152).

Poco protagonismo tiene el cura de Saint-Lambert-des-Bois en la obra. Sin embargo, este personaje marginal, cuya presencia hacía experimentar al cocinero una gran sensación de aislamiento, ya que era la única persona que lo visitaba habitualmente (cf. Handke, 2004: 43), debe, indudablemente, ser mencionado en este punto de nuestro análisis.

Lo mismo ocurre con la costumbre que Don Juan tenía de asistir a entierros de personas desconocidas, referida en la primera jornada (cf. Handke, 2004: 59), o con la figura del pope de la localidad cercana al pueblo donde se está celebrando la boda, quien se acerca hasta allí para bendecir a los presentes en el banquete de los novios de Georgia (cf. Handke, 2004: 70 y 71).

De los elementos religiosos que aparecen en la segunda jornada, la que transcurrió en Damasco, llama la atención que no pertenezcan al ámbito cristiano. Aquí aparece una mezquita en la que están danzando unos derviches (cf. Handke, 2004: 90- 92). Otro elemento de estas características, dentro de la jornada, sería la mujer de Damasco, a quien, debido a su vestimenta, en un primer momento, Don Juan había confundido con una monja (cf. Handke, 2004: 93). Esta, más tarde, tras pasar la noche juntos y antes de que se despidieran definitivamente al terminar de desayunar, «sie schenkte ihm ihr Halsband mit Fatimas Schutzhand» (Handke, 2004: 104).

En la tercera estación no encontramos ningún aspecto de carácter religioso. Sin embargo, en la jornada de Noruega, la cuarta, vemos a Don Juan en una iglesia, participando en la liturgia, junto a la mujer de este día: la loca. Y más tarde, esta, detrás del edificio sagrado, estaba esperando a que nuestro héroe acudiese a su encuentro (cf. Handke, 2004: 126).

En la quinta estación, con la mujer de Holanda, y en la sexta, en el país y con la mujer sin nombres, no encontramos ningún elemento religioso.

A partir de este momento, solo aparecen algunas alusiones a la inminente llegada del día de Pentecostés. En la víspera de este día, encontramos otro pasaje de carácter religioso cuando el cocinero llevó a Don Juan a ver el cementerio de Saint-Lambert (cf. Handke, 2004: 141), en donde «die als Religionsstörer geächteten Nonnen von Port Royal verscharrt in einem Massengrab lagen» (Handke, 2004: 27).

Como se puede observar, entre las referencias religiosas mencionadas en la obra, encontramos, del mismo modo que sucedía en otros aspectos analizados, ciertos motivos que, por estar bastante consolidados en obras anteriores, nos sugieren el ser examinados con mayor detenimiento.

Sin embargo, si tratamos de comparar a las monjas, el monasterio o el cementerio que aparecen en *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* con sus elementos correspondientes en otras obras donjuanescas, nos damos cuenta de que prácticamente no tienen nada en común. En este sentido, advertimos también que simplemente por el hecho de que aparezcan esta serie de motivos, nos viene a la mente tanto la posible relevancia que estos pudieran tener en la obra de Handke, como la idea imperiosa de confrontarlos con aquellos ya conocidos.

Por otro lado, creemos que las referencias religiosas de la novela tienen mayor importancia de la que en un primer momento se pudiera pensar. Si bien algunas de ellas son prácticamente marginales y no parecen aportar demasiado a la obra, consideramos que tanto estas, como otras, cuya relevancia es mucho mayor, no solo le sirven al autor para configurar en su novela un mito de Don Juan radicalmente distinto al tradicional, sino también para criticar ciertas actitudes que la iglesia tuvo con las monjas de Port Royal⁶².

Otro motivo por el que respaldamos la posible relevancia que adquieren los aspectos religiosos en la obra es la importancia que la religión ocupa en la vida del autor⁶³. A nuestro parecer, todo escritor deja plasmado en sus escritos muchas de las ideas que tiene respecto a los temas que más le preocupan. En este sentido, creemos que los asuntos religiosos gozan de cierta transcendencia en la vida de Peter Handke, pues, en muchas ocasiones, ha sido preguntado y se ha manifestado respecto a este tema. Sin embargo, los juicios morales que se pueden extraer de la lectura de *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* son muy inferiores a aquellos que encontramos en las obras de Tirso, Molière o Mozart, las cuales son eminentemente mucho más moralizantes. Acaso este último aspecto tenga también relación con la forma de vida contemporánea y el modo tan particular en el que Handke vive su fe⁶⁴.

Como conclusión a este apartado en el que hemos estado examinando los elementos más destacados de *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, queremos señalar que, en la reinterpretación de Handke sobre el mito de Don Juan, prácticamente nada es lo que parece. En efecto, cada uno de los personajes analizados resultan ser muy diferentes a las correspondientes figuras del mito de las versiones clásicas. Además, pensamos que algunas anécdotas que se nos narran en la novela, como aquella ya mencionada en la

⁶² Apoyándose en los trabajos de Racine (1639- 1699) y Pascal (1623- 1663), cuyo contenido se menciona en la novela, Handke denuncia en una entrevista la actitud de algunas órdenes religiosas católicas en Francia durante la Contrarreforma, «aseverando que la destrucción de almas perpetrada por los jesuitas en esta época no tiene parangón» (Drey Müller, 2017: 200).

⁶³ A este respecto conviene aclarar que, si bien Handke ha pasado por diferentes etapas lo largo de su vida, es una persona creyente. Creció dentro de la religión católica; durante su estancia en el seminario de Tanzenberg, perdió la fe, llegando a declarar ateo. Desde el año 1999 se apartó del catolicismo para entrar a formar parte de la Iglesia ortodoxa serbia (cf. Herwig, 2010: 92, 93 y 285).

⁶⁴ A la pregunta, formulada por Gero vom Boehm, sobre si es cristiano, Handke responde: «Das Hauptwort ist so blöd! Ich fühle und denke mit dem was die Worte Gottes in den Evangelien und auch zum Teil im Alten Testament sind. Also da lebe ich mit auf reine Weise. Das Glaubensbekenntnis in der Messe könnte ich nicht jedes Wort mitbeten... muss ich skeptisch sagen. Ich glaube an die Auferstehung der Toten usw. Ich hör dazu ...Verstehen Sie? Aber ich könnte es nicht selber sagen. Ich könnte es nicht von innenher. Ich könnte es mit leiern. Nicht einmal das. Ich bin kein Leierkastenmensch. Dann schweig ich da wenn das Glaubensbekenntnis in der Kirche ..wenn ich in der Messe bin. Ist das der Moment, wo ich lieber vorn draußen unter einem Lindenbaum stünde als da mitreden würde.» (Von Boehm, 2008: en línea).

sinopsis, en la que Don Juan era el único espectador de una película que trataba sobre la Odisea y donde Ulises era incapaz de dar con el paradero de su mujer y de su hijo, ni mucho menos de darse cuenta de que ya había regresado a su tierra (cf. Handke, 2004: 122-123), nos sirven de pista de aquello que está haciendo el autor en su novela. Como ya hemos mencionado, las características del Don Juan de Handke no se corresponden con aquellas del mito tradicional de Don Juan, pues esta figura está tratada *ex negativo*.

En este modo de presentarnos la obra, en el que la presencia de Don Juan resulta ser mucho menos perjudicial de lo que estábamos acostumbrados, el paisaje adquiere una importancia inimaginable o se nos plantea una forma original de narrar que nos obliga a enfrentarnos con ciertas ambigüedades, nos muestra la forma tan personal en la que Peter Handke es capaz de pergeñar la historia del personaje arquetípico del engaño y la seducción por excelencia.

CONCLUSIONES

A la luz de los análisis realizados en nuestro trabajo advertimos un buen número de características sobre el mito de Don Juan que conviene señalar.

Este pertenece a lo que denominamos mito literario. Surgió en las tablas españolas durante el siglo XVII, gracias a la representación de *El Burlador de Sevilla*, un drama histórico ideado por el autor y religioso barroco Tirso de Molina. De esta primera obra cabe destacar su eminente intencionalidad didáctica y su pertenencia al mundo de la contrarreforma católica, cuyos valores pretende defender.

Poco tiempo después del éxito de esta pieza, surgieron tanto en España como en otros países, nuevas obras de temática donjuanesca. Su rápida expansión más allá de las fronteras españolas es difícil de explicar. Sin embargo, todo apunta a que de España el tema pasó a Italia y, desde este país, a Francia, donde el mito ha gozado de una gran profusión. Por otro lado, se piensa que la ópera *Don Giovanni* de Mozart, cuyo estreno tuvo lugar en Praga en el año 1787, colaboró de manera sustancial a que el mito de este seductor disoluto se conociese en centroeuropa.

Desde una perspectiva actual, las obras de Tirso, Molière y Mozart son aquellas que han configurado los rasgos clásicos de la figura de Don Juan. En torno a estas historias se han concebido un sinnúmero de donjuanes, los cuales, en la mayoría de los casos, representan al héroe de manera negativa.

Otros hitos en la historia del mito son las obras de E.T.A Hoffmman y de José Zorrilla, las cuales constituyen dos de los mayores ejemplos de la visión romántica del tema. Las reinterpretaciones de esta época se caracterizan por la desaparición de la estatua y por la salvación del protagonista, el cual es visto como un ser que lucha por sus ideales. Al margen de esto, hay que destacar que es a partir del período romántico cuando se comienzan a tener mucho más en cuenta las motivaciones y sentimientos que llevan al protagonista a actuar. Este hecho no es baladí, pues desembocó en una proliferación de obras donjuanescas escritas en forma de novela, cuento o poesía, géneros que hasta entonces no habían disfrutado de gran relevancia.

Por otro lado, las representaciones del mito han traspasado las barreras de los géneros literarios, existiendo un buen número de cuadros, obras musicales o películas que versan sobre este asunto. Esto nos ha hecho reflexionar sobre la causa por la que existen

tantas interpretaciones del mito de Don Juan. Consideramos que más allá de la forma poco definida que posee el personaje –y que le permite mutar con facilidad–, el éxito de esta figura está relacionada con la inclinación que tenemos los seres humanos a admirar a las personas que poseen dones excepcionales. Si unimos esto último al interés que despiertan en la mayoría de las personas los placeres sensuales, no es difícil de imaginar el motivo por el que goza de tanto éxito este genio de la seducción.

En la obra *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* encontramos una reinterpretación del mito donjuanesco bastante original. Con el fin de contarnos la historia de este héroe de un modo completamente diferente al arquetipo clásico conocido por todos, Peter Handke emplea algunos recursos –en ocasiones, no carentes de ambigüedad– que nos parecen dignos de mencionar.

Un aspecto llamativo es que la obra esté escrita en forma de novela. A nuestro juicio, el autor se ha decidido por este género porque está más interesado en describir los paisajes donde transcurre la acción y los sentimientos de los personajes que en la propia acción en sí.

Otro elemento chocante –y a la vez, poco inequívoco– es el título de la obra, pues el narrador de la historia no se corresponde con la figura de Don Juan. Sin embargo, al ver el tipo de leyes que rigen los encuentros entre el relator y nuestro héroe, nos damos cuenta de que, en cierto sentido, el verdadero narrador de la historia es Don Juan.

En cuanto a las características de los personajes, estas difieren bastante de las que se observan en las obras clásicas. En la obra de Handke, si bien don Juan tiene que darse a la fuga después de cada encuentro con una mujer, sus intenciones son buenas desde el principio. Tanto es así que los hombres que tienen algún tipo de vínculo afectivo con estas, no solo no lo ven como una amenaza, sino que lo consideran una persona en la que se puede confiar.

De un modo similar, vemos que el criado de esta novela tampoco comparte demasiadas cualidades con los Catalinón, Sganarelle o Leporello de otras épocas. En efecto, este criado moderno parece haberse adueñado de las características del Don Juan clásico, que tanto anhelaban conseguir sus antecesores.

En lo concerniente a las mujeres, las diferencias son también muy significativas, pues en la obra de Handke parecen ser ellas las que toman la iniciativa y las que persiguen a nuestro héroe.

En esta singular representación del mito de Don Juan creada por Handke, casi nada es lo que parece. Esto es así porque nuestro autor ha concebido al héroe *ex negativo*. Para alcanzar su objetivo, Handke ha tenido que mensurar muy bien las relaciones existentes entre los textos de referencia del mito de Don Juan y la historia que nos ha querido narrar.

En este sentido, en *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nos encontramos ante una transposición, lo que hace que nosotros, como lectores, debamos estar muy vigilantes para ser capaces de discernir qué parte de la historia se corresponde con la estructura del mito atemporal y cuál es de nuevo cuño.

De entre los personajes novedosos que aparecen en la novela y que más nos han sorprendido se encuentra la mujer de Ceuta, que posee armas de seducción similares a las de Don Juan. Tenemos la impresión de que su historia acentúa todavía más la diferencia existente entre este Don Juan y todos sus predecesores.

Por otro lado, de entre los numerosos rasgos que se mantienen del mito atemporal, encontramos a este Don Juan, que, como los otros, es incapaz de amar a las mujeres y, después de producirse los encuentros, tiene que darse a la fuga.

Por último, queremos mencionar lo acertado que nos parece la forma en la que Handke deja abierta su novela, ya que consideramos que, con este hecho, pone de relieve la capacidad que tiene este mito de ser contado en infinidad de maneras diversas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMIÑO, M. (1998): «Introducción», en Molière, *Don Juan*, Madrid, Austral, pp. 9- 55.
- BRUNEL, P. (1988) : *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher.
- DOBRY, E. (2017) : *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*, Barcelona, Arpa Editores.
- Don Juan*, (2017): Textos de Tirso de Molina y Molière y libreto de Lorenzo Da Ponte para la ópera de Mozart. Introducción y epílogo de Jordi Balló Xavier Pérez, Penguin clásicos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2009): *Introducción a la literatura literaria*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- DREYMÜLLER, C. (2017): *Handke y España*, Madrid, Alianza Editorial.
- DURAND, G. (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, SL.
- FRENZEL, E. (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- GENETTE, G. (1982) : *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, D.L.
- GNISCI, A (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Barceloana, Crítica.
- HANDKE, P. (2004): *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Fankfurt am Maim, Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- HERNÁNDEZ ARIAS, J. R. (2008): *Sobre la identidad europea. Los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- HERREO CECILIA, J. Y MORALES PECO, M. (2008): *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERWIG, M (2010): *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, München, Pantheon.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2007): «Una aproximación a “Margarita la tornera” de José Zorrilla», en línea en http://www.lugo.es/cs/Satellite?blobcol=urlvalue&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername0=contenttype&blobheadername1=contentdisposition&blobheadervalue0=application%2Fpdf&blobheadervalue1=attachment%3B+filename%3D20080125_dossier_margarita.pdf&blobkey=urlvalue&blobno-cache=true&blobtable=Spark_Documento_Mungo&blobwhere=20080125_dossier_margarita.pdf&ssbinary=true

- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MOLIÈRE. (1998): *Don Juan*, Madrid, Austral.
- MOLINA, T. De (2002): *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001): *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.), en línea en <http://www.rae.es/rae.html>
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (2016): «Introducción», en Molina, T. de, *El burlador de Sevilla, cit.*, pp.
- ROUSSET, J. (1985): *El mito de Don Juan*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- VON BOEHM, G. (2008): «„Begegnung mit Gero von Boehm“ Peter Handke», en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=TWdA8Kx-Gh8&t=1098s> (2.06.2019, 5:39).
- WATT, I. (1999): *Mitos del individualismo moderno*, Madrid, Cambridge University Press.