

EL MOTIVO DEL DOBLE EN TRES VERSIONES LÍRICAS DEL MITO DONJUANESCO: *DON GIOVANNI* DE DA PONTE-MOZART, *RIGOLETTO* DE HUGO-VERDI, *DON JUAN* DE MARECHAL- ZORZI

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Resumen

Intentamos analizar en este artículo tres libretos de ópera basados en el mito de Don Juan, a la luz del motivo simbólico del doble o *Doppelgänger*: *Don Giovanni*, de Lorenzo Da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart (1787); *Rigoletto*, de Victor Hugo, Francesco Maria Piave y Giuseppe Verdi (1851); y *Don Juan*, de Leopoldo Marechal, Javier Collazo y Juan Carlos Zorzi (1998).

Palabras clave: Don Juan, doble, mito, heroico, anti-heroico

Abstract

We attempt to analyse in this article three opera *librettos* based on the myth of Don Juan, in the light of the symbolic motif of the double or *Doppelgänger*: *Don Giovanni*, by Lorenzo Da Ponte and Wolfgang Amadeus Mozart (1787); *Rigoletto*, by Victor Hugo, Francesco Maria Piave and Giuseppe Verdi (1851); and *Don Juan*, by Leopoldo Marechal, Javier Collazo and Juan Carlos Zorzi (1998).

Key-words: Don Juan, double, myth, heroic, anti-heroic

* * *

1. El mito de Don Juan.

Si existe un gran mito de la Modernidad, un relato-matriz capaz de encerrar el sentido más propio de la gran aventura moderna en Occidente, ese mito es el de Don Juan¹. No se trata, por cierto, de un mito en el sentido

¹ Cfr. BRUNEL, P., 1999: *passim*.

básico de un relato sagrado o cosmogónico de los orígenes², ni tampoco en el de un acto contingente que, por imitación del mencionado mito original, deviene norma ejemplar de la conducta humana. Sin ser original como el primero ni ejemplar como el segundo, el relato donjuanesco es plenamente mítico en un tercer sentido: no ya porque refiera los orígenes o se proponga como norma ejemplar de conducta, sino porque expresa o representa simbólica y dramáticamente un modo de ser y obrar del hombre, más allá de su catalogación moral buena o mala, y en consecuencia se constituye en modelo interpretativo de los deseos, aspiraciones, valores y conductas de una época³. La figura de Don Juan encierra, pues, una clave interpretativa

² En el sentido de la clásica caracterización de Mircea Eliade: “El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...]. Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. [...] En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy en día” (ELIADE, M., 1973: 18-19).

³ Cfr. CARRIÈRE, J. C., 2002: 35-36. Podemos, con todo, integrar estas tres categorías del mito original, el mito derivado ejemplar y el mito derivado no ejemplar, en la siguiente y comprensiva descripción de Michel Meslin: “Los mitos están presentados como realidades vivas, a la vez lenguaje y modelo, forma de acción y de vida, y no como una simple historia de tiempos pasados contada por la belleza del relato o por su lección de moral alegorizante. El mito se define como la expresión inmediata y primera de la realidad del mundo, que el hombre percibe intuitivamente: es la expresión de una totalidad, la mayoría de las veces con una fuerte connotación religiosa. En otros términos: el mito es la proyección de la experiencia que el hombre tiene del mundo que lo rodea y en el que vive [...]. Al contrario de lo que afirmaba un racionalismo demasiado seguro de detentar la verdad, el mito es un modo de verdad que sin duda alguna no está fundado aparentemente en la razón, pero que constituye una adhesión espontánea del hombre al mundo. El mito, por consiguiente, manifiesta una conciencia de las realidades del mundo [...]; los mitos no explicitan racionalmente, siguiendo un razonamiento lógico, la realidad de los seres y de las cosas. Pero la confirman por referencia a algo precedente. Sirven así para motivar, para fundar todas las acciones del hombre. [...] El mito constituye, por lo mismo, un conjunto de valores de referencia, cuyo papel consiste en recordar constantemente a la conciencia de un grupo humano los valores e ideales que éste reconoce y mantiene en cada generación” (MESLIN, M., 1984: 76-77).

de lo que la Modernidad es como actitud de vida y de pensamiento. Más allá inclusive de las diversas lecturas parcializadas del mito y de los diferentes enfoques que han venido sucediéndose en la ya extensa historia de su exégesis, desde los de cuño histórico-cultural⁴ hasta los marxistas⁵,

4 Mencionemos dentro de esta corriente a Ramiro de Maeztu, para quien todo el significado de Don Juan se resume en la fórmula “yo y mis sentidos”, con la absoluta prelación del primer componente del par, vale decir, en la subordinación de todo apetito sexual, por enorme y desmesurado que sea, a una básica voluntad de autoafirmación que da cuenta del egoísmo y la soberbia propias de una personalidad narcisista, y que en el plano sociopolítico se expresa bajo la forma de una “voluntad de poder” y una energía vitalista omnipotente características del autoritarismo radical que cobra vigencia en las primeras décadas del siglo XX con la mentada crisis del liberalismo democrático y los entonces celebrados experimentos fascistas, a los que el propio Maeztu adhirió: “Don Juan es el poder, la energía que Dios da sin que cueste nada el almacenar y mantener; la fuerza por gracia y no por mérito. Por la inmensidad de su energía es Don Juan el ideal, el sueño, el mito. Y porque la invierte en el placer y no sabemos, en horas de crisis de ideales, emplear mejor la vida, es nuestra tentación” (MAEZTU, R. DE, 1938: 71-106). También puede inscribirse dentro de una línea de análisis histórico-cultural la interpretación de José Ortega y Gasset, según la cual Don Juan encarna el reverdecer de la espontaneidad y el vitalismo tradicionalmente ahogados en la civilización occidental por un discurso racionalista que acabó convirtiendo a la cultura en una “anti-naturaleza”, petrificada, rígida, abstracta: “Don Juan se revuelve contra la moral porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Solo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. Pero eso significa una nueva cultura: la cultura biológica: *La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital*” (ORTEGA Y GASSET, J., 1923: 68). En tiempos ya más cercanos a nosotros, Jean Claude Carrière interpreta a Don Juan como el emblema de la prepotencia cultural del Occidente europeo, principio viril activo que conquista, seduce, engaña y finalmente abandona al resto del mundo, identificado con una función femeninopasiva: “Don Juan –quien, al igual que Fausto, carece de equivalente en el mundo antiguo–, que corre sin descanso tras más de mil mujeres para acabar también en el infierno, ¿acaso no constituye una imagen secreta de la propia Europa que, a partir del siglo XVII, asombró al resto del mundo tanto por sus técnicas como por sus ideas? A menudo, los antropólogos afirman que la civilización occidental resulta irresistible, que cualquier contacto con ella impulsa a querer imitarla, seguirla, dormir en su lecho, confiar en ella. Esto es lo que ha sucedido con Don Juan. Esas mujeres que conoce, casi ni mira, aborda, penetra, trastorna y somete, para abandonarlas después, en el fondo, tal vez sean los otros pueblos del planeta. Unos pueblos ‘conquistados’” (CARRIÈRE, J. C., 2002: 39).

pasando por los varios de índole psicoanalítica⁶ e inclusive los relacionados con lo que llamaríamos hoy teoría del género⁷, existe en la figura de Don

⁵ Según Philippe Sollers, Don Juan es quien primero pone en entredicho el valor de intercambio, quien primero se niega, por principio, a “pagar” por el bien del que hace uso, en concreto, a retribuir con la paga socialmente consagrada del matrimonio el usufructo de las mujeres: “En cuanto a Don Juan, si lo consideramos desde un punto de vista marxista, aparece como el héroe del valor de uso frente al valor de intercambio. Se niega a respetar las estructuras elementales del parentesco, a respetar el contrato que establece que, efectivamente, se intercambien mujeres entre hombres, entre familias [...]. ‘Los voluptuosos han hecho la Revolución’ [ha escrito Baudelaire], es decir, en cierto modo, profesionales del valor de uso en una sociedad donde todo resulta susceptible de convertirse en dinero y rentabilizarse. Lo que se ha echado a perder es el valor de intercambio” (SOLLERS, P., 2002: 221-224).

⁶ Básicamente, el psicoanálisis interpreta a Don Juan como el gran mito de la patología narcisista, esto es, de aquella personalidad que desdeña el placer compartido y solo busca la propia satisfacción, mediante la utilización del sexo no ya como efectiva vía de unión –en el placer, en el amor– con otro individuo, sino como mero instrumento de autocomplacencia, lo cual revela en última instancia un talante soberbio, vanidoso, egoísta. La lectura freudiana del mito, naturalmente, hace referencia a la consabida pulsión edípica, e interpreta la multiplicidad de mujeres conquistadas por Don Juan como la imagen de una búsqueda desesperada y fallida de la madre, único objeto de amor apetecible, y a los maridos, novios o padres burlados como representaciones del adversario paterno a quien se impone eliminar (SAPETI, A., 1997: 185-189). También remite a una clave biológico-psicoanalítica la celeberrima interpretación de Gregorio Marañón, para quien Don Juan, lejos de constituir un arquetipo de la masculinidad, representa por el contrario una virilidad falsa e imperfecta, meramente cuantitativa, hecha de alardes y bravatas, siendo que la verdadera virilidad se caracteriza por la capacidad para un amor monogámico en cuyo seno la actividad sexual primaria logra sublimarse en otras actividades superiores –sociales, intelectuales, espirituales–; así, Don Juan, entregado de lleno a la sexualidad primaria –propia de mujeres según el autor– e incapaz de toda sexualidad sublimada o secundaria, se acercaría más a un arquetipo femenino que a uno masculino: “Extrañará a muchos esta afirmación de que el varón por excelencia no sea el cazador impenitente de mujeres, sino el hombre trabajador y activo, con frecuencia monógamo, no raramente tímido y aun a veces recluido en un estado de voluntaria castidad. Pero así es la verdad y hay que repetirla muchas veces y ondearla como una enseña en la batalla contra el donjuanismo. El hombre más viril es el que trabaja más, el que vence mejor a los demás hombres, y no el Don Juan que burla a pobres mujeres naturalmente dispuestas de antemano a dejarse engañar” (MARAÑÓN, G., s.d.: 206). El análisis de Marañón queda apenas un paso más acá de la catalogación de Don Juan como

homosexual, y ese paso ha sido dado en posteriores estudios del mito que destacan la latente homosexualidad del personaje, quien intentaría satisfacer, a través de la ocasional mujer seducida, un oculto deseo hacia el marido o novio ultrajado (SAPETI, A., 1997: 185-189); el propio Marañón desautorizó estas lecturas, haciendo notar que en ningún momento entendió él en sus trabajos sentar una identificación entre escasa virilidad y homosexualidad, sino más bien entre escasa virilidad e inmadurez sexual; así, el donjuanismo acabaría siendo, en el mejor de los casos, una etapa normal en el desarrollo psíquico masculino, propia de la adolescencia y la primera juventud, cuando existe aún la incapacidad para fijar el objeto del deseo y la actividad sexual primaria ahoga casi absolutamente toda otra manifestación erótica, y en el peor de los casos una patología propia de quienes no maduran y no logran superar dicha etapa adolescente en su evolución psíquica (MARAÑÓN, G., 1940: 55-82).

⁷ Seguramente sin saberlo, apunta ya a la teoría del género Pedro Salinas cuando califica a Don Juan como el nuevo mito, cristiano y occidental, de la seducción masculina, que llega para reemplazar al viejo mito clásico y pagano de la seducción femenina, encarnado en la figura de Venus: “En suma, cuando Tirso concibe a Don Juan, el mito sufre una crisis. Se percibe un cansancio de la mitificación femenina [...]. ¿Comprendemos ahora a Tisbea? Es la última y empobrecida heredera del mito de Venus y de su fuerza [...]. Lo típico de Venus es inspirar amor, hacer amar y ser ella misma invulnerable al amor. Las dos cosas de que se jacta Tisbea [en la obra de Tirso][...]. Y entonces, una mañana pasó lo que sabemos en la playa de Tarragona. Que un mancebo violento y sin escrúpulos sale de las ondas, embiste con fogosidad taurina a Tisbea, a la titular y portadora del viejo y sagrado mito de la magia del amor, y en un minuto echa por tierra a la doncella y su doncellez, al mito y a la mismísima Venus [...]. Venus ya se ha quedado sin fuerza. Sus artes mágicas se derrumban ante Don Juan. Don Juan que también salió de las aguas, como Afrodita. Han muerto la eficacia y la fuerza activa de un mito. ¡Día de luto y de elegía para lo femenino!” (SALINAS, P., 1958: 165). Algunas décadas antes en el tiempo, pero más audaz en los alcances de su lectura, Otto Rank aúna en su interpretación psicoanálisis y teoría del género al calificar al mito de Don Juan como el gran mito de la emancipación femenina, y al acordar al personaje la función de liberador sexual de la mujer desde el momento en que le saca de encima las cadenas de la moral y la religión, y reconvierte en “mujer-pura” a la hasta entonces convertida en “mujer-funcional” –hija, novia, esposa, madre, monja– por aquellas mismas cadenas que la sujetaban; con todo, destaca Rank que Don Juan no es un liberador heroico, activo, sino más bien un instrumento utilizado por la mujer en la tarea de su propia emancipación: “Nous sommes obligés de voir dans le sujet du Don Juan le premier essai par lequel la femme cherche à s’émanciper de la domination qu’exerce sur elle l’homme par la superstition sexuelle. [...] Don Juan est aussi dans un certain sens le véritable émancipateur de la femme. Il libère la jeune fille des chaînes dans lesquelles la

Juan un núcleo semántico que configura su esencia y que descansa sobre la base de dos mitemas irreductibles: el de la seducción y/o burla de mujeres – importante es retenerlo: Don Juan es en esencia un engañador, ya mediante seducción, ya mediante burla y falseo de identidad, mas nunca es un forzador o violador–, y el del desafío a la muerte en instancia escatológica. Ambos mitemas definen la esencia semántica del mito, pues, en torno de una idea básica: *la transgresión*, el quebrantamiento de toda norma, humana o divina, social o metafísica, positiva o natural. Don Juan es el arquetipo de quien no se aviene a ningún límite, el soñador de la imposible libertad infinita, el eterno descontentadizo ante toda ley que lo coarte u obligue.

Pero existe un devenir, una evolución histórica en la plasmación literaria de este arquetipo, que reconoce al menos dos grandes momentos bien diferenciados. En su nacimiento, de la mano de Tirso –o del autor español que por mayor comodidad y al margen de toda polémica sobre autoría identificaremos con él– y de sus sucesores inmediatos –los también españoles Córdoba Maldonado y Zamora, los italianos Cicognini, Giliberti y Goldoni, los franceses Dorimon, Villers y Molière, hasta llegar a las adaptaciones operísticas de Lorenzi-Tritto, -Bertati-Gazzaniga y Da Ponte-Mozart–, Don Juan es presentado bajo las pautas de un modelo *formalmente heroico*, pero *valorativamente antiheroico*. Los héroes, como Don Juan, son por naturaleza y por misión seres transgresores, liquidadores de órdenes viejos e instauradores de nuevos órdenes ideales; en la fraseología propia de la Modernidad, son *revolucionarios* y *utopistas*⁸. Pero nada más alejado de la transgresión heroica que la transgresión de estos

religion et la morale créées pour l'avantage de l'homme l'ont emprisonnée, par le fait qu'il ne veut pas mettre sur elle son emprise définitive, mais seulement en faire une femme (surtout les nonnes enlevées au cloître). Mais il n'est pas un libérateur héroïque dans le sens de ce héros de légende qui sauve la vierge enfermée par un monstre pour la garder ensuite constamment pour lui-même. Il est plutôt un instrument sans volonté entre les mains de la femme qui conquiert son émancipation des chaînes d'une superstition sexuelle en se servant de l'homme" (RANK, O., 1932: 237-238).

⁸ “Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisorio de estar regidos por la ilusión –por lo general de naturaleza utópica– de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello –en todos los casos de manera absolutamente convencida– a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto” (BAUZÁ, H. F., 1998: 5).

donjuanes primerizos del Barroco y la Ilustración, cuya actitud vital formalmente heroica es denigrada mediante una clara referencia a motivaciones y móviles antiheroicos, de modo tal de destruir absolutamente todo atisbo de dimensión ética en su acción transgresora⁹. Así, frente al espíritu altruista y sacrificial del héroe, que transgrede para cumplir con un deber superior a la ley misma que viola –Antígona–, Don Juan es el gran egoísta que transgrede para satisfacer sus propios deseos y para darse placer, un placer que es sensual en su superficie, pero que en última instancia es perseguido por el personaje para halagar a través de la sensualidad a su soberbia y narcisismo radicales; frente al héroe que se alza ante los dioses para denunciar una injusticia de estos que afecta a todos los hombres –Prometeo–, Don Juan desafía a Dios y a lo sagrado guiado por simples motivos narcisistas de bravuconería, arrogancia e impiedad ostentosa, rasgos todos que remiten, de nuevo, a su radical soberbia, pero también a su patética inmadurez. La transgresión donjuanesca, por lo tanto, conlleva una explícita valoración negativa en los discursos literarios que vehiculizan el naciente mito en los siglos XVII y XVIII, y el personaje es presentado por estos autores iniciales como un antimodelo y una amenaza para el orden legítimo, tanto teológico cuanto moral, según un esquema que bien podríamos denominar *efecto espejo*: el personaje reproduce la *forma* del arquetipo heroico, pero lo hace especularmente, esto es, *invirtiendo* dicha forma en su esencia y su sentido último: diseño heroico *in forma*, antiheroico *in re*. Aparecerán, entonces, en la naciente configuración de la figura donjuanesca, muchas notas arquetípicas del héroe: la transgresión como contenido básico, y también el vitalismo, la valentía, la extrema autoconfianza, la muerte joven y misteriosa, el enfrentamiento a instancias sobrenaturales, la experiencia del Más Allá¹⁰, pero todas ellas serán resignificadas según la apuntada inversión de su forma hasta quedar convertidas en rasgos antiejemplares y, en consecuencia, antiheroicos: la transgresión es inmoral, impía y por tanto ilegítima, el vitalismo, la valentía y la autoconfianza son meras manifestaciones de soberbia arrogante y temeraria, la experiencia del Más Allá y la muerte joven condignos castigos para la antedicha impiedad. Finalmente, frente al héroe cabal, que transgrede en obediencia a móviles superiores y generosos y se enfrenta al

⁹ “De entre los diferentes rasgos que caracterizan al héroe existe uno muy significativo que se erige como común denominador de esta figura en todos los tiempos: el de ser un transgresor, pero para alcanzar categoría heroica esta transgresión debe apuntar hacia lo ético” (BAUZÁ, H. F., 1998: 162).

¹⁰ Cfr. BAUZÁ, H. F., 1998: 3-8 *et passim*, y RAGLAN, L., 1965: 142-157.

orden reinante para reemplazarlo por otro más justo, Don Juan carece de todo móvil superior, desconoce el altruismo y se complace en la destrucción de toda norma por una inmadura y egoísta complacencia en el caos. En consecuencia, y a diferencia del arquetipo heroico, carece el naciente mito de Don Juan de toda instancia póstuma de regeneración, renacimiento o transfiguración del personaje: su experiencia infernal es definitiva y punitiva, no ya la ritual catábasis seguida de anábasis, no ya el descenso infernal necesario para el conocimiento de las verdades últimas y para el fortalecimiento del héroe en vista de sus hazañas futuras, sino un acto de justicia poética que expresa una intención a todas luces moralizante: como hace decir Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* al Convidado de Piedra, convertido en brazo ejecutor de la ley divina, “esta es justicia de Dios:/ quien tal hace, que tal pague”¹¹. Siglo y medio después, Mozart hará cantar a los personajes de su *Don Giovanni*, en un pasaje fugado muy a tono con la severa moralización que cierra la ópera: “Questo è il fin di chi fa mal,/ e de’ perfidi la morte/ alla vita è sempre uguale”¹².

Pero existe, decíamos, un segundo momento en el devenir histórico del personaje, que llega con el Romanticismo y entraña una cabal *heroificación* del viejo arquetipo nacido antiheroico. Bajo el imperio del gran ideal del Occidente moderno, la libertad –que alentaba ya de modo latente desde el Renacimiento, pero que el Romanticismo se encarga de colocar en primer plano–, la figura del seductor y transgresor impenitente deviene modélica y ejemplar, y en cuanto encarnación viva del ideal de libertad su conducta pasa a ser valorada positivamente. Así, la fecundidad de la imaginación romántica y la posición cenital que ocupa la libertad en su escala de valores han sido el propicio terreno para que la forma del arquetipo donjuanesco, que siempre había sido heroica según sentamos, acabara asimilando y arrastrando hacia sí a un sentido inicialmente antiheroico hasta resignificarlo totalmente y volverlo, también a él, heroico¹³; al *efecto espejo*

¹¹ MOLINA, T. DE, 1997: 302, vv.2845-2846.

¹² DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 146.

¹³ Ramiro de Maeztu transforma la distinción diacrónica entre un Don Juan antiheroico propio de los siglos XVII y XVIII y un Don Juan heroico propio del siglo XIX en una distinción diatópica, y acaba confundiendo la historia con la geografía. Para el ensayista español, lo que hay es un Don Juan del sur y un Don Juan del norte; el primero es un libertino, un hedonista sin ideales, un mero burlador impenitente, en tanto el segundo es un prometeico paladín de la libertad, un buscador del ideal y enamorado al fin; el primero es el Don Juan original, el legítimo, el que ha creado España; el segundo es una incoherente reelaboración del

que había signado la construcción del personaje en la literatura anterior, donde la forma heroica se reflejaba invertida en su significado, sucede ahora un *efecto calco* donde forma heroica y sentido heroico se corresponden absolutamente, en perfecta coincidencia de contornos, orientación y sustancia: diseño heroico *in forma et in re*. Si antes era Don Juan un antimodelo censurable y objeto de castigo por su inmoralidad e impiedad, deviene ahora un modelo ejemplar de conducta, pues ninguna norma moral o divina de las que quebranta puede reclamar para sí mayor dignidad y excelencia que el ideal en cuyo nombre acomete la violación y la negación de todo orden normativo: la libertad. La libertad es el móvil superior de sus actos, y como tal legitima toda transgresión. Ninguna norma existe, moral, social o religiosa, que valga un ardite frente a la fuerza soberana de una voluntad individual que se afirma como libre. El criminal libertino e impío merecedor de castigo se reconvierte entonces en el titán de los tiempos modernos, un nuevo Prometeo robador de un fuego aún más excelso, un nuevo Fausto buscador de absolutos, un nuevo Lucifer que si se levanta contra Dios lo hace denunciando la radical injusticia divina. De este modo, los viejos pecados de Don Juan se justifican como expresiones del ejercicio pleno de su libertad o como inevitables y comprensibles excesos cometidos en su camino de búsqueda del ideal; ya no merecen castigo, sino tolerancia y aun admiración; ya no implican gravedad o abominación, sino quedan reducidos a la categoría –de raigambre heroica, por cierto, en una adicional muestra de la heroificación sufrida por el personaje– de errores o defectos épicos, una ocasional enajenación u obnubilación de la razón a la manera de aquella *hamartía* propia de los héroes antiguos, que apenas si opacaba levemente su esencial grandeza y perfección, bien que acarreado

original llevada a cabo por extranjeros que no han comprendido la esencia del personaje español y que, al recrearlo, lo han traicionado y desnaturalizado, convirtiéndolo en un carácter metafísico y hondo que acaba confundándose con Fausto en sus anhelos de soluciones trascendentes (MAEZTU, R. DE, 1938: 72 y ss.). Comete un grave yerro Maeztu al echar en el mismo saco a todos los donjuanes “extranjeros”, al incluir en el modelo del norte inclusive al *Don Giovanni* mozartiano y a todos los italianos, y parejamente se equivoca al asimilar, dentro de los españoles, concreciones tan opuestas como las de Tirso y Zorrilla, al tiempo que ignora por completo esa notable versión “norteña”, y con todo españolísima, del arquetipo donjuanesco que es “El estudiante de Salamanca” de Espronceda. Digámoslo nuevamente: el error está en confundir el tiempo con el espacio, y en llamar *norte* lo que se llama *romanticismo* y *sur* lo que es *barroco*, *contrarreforma católica*, *clasicismo*.

a menudo como consecuencia una muerte prematura o un catastrófico fin. Y tal sucede, en efecto, con el Don Juan romántico: su arrogancia, su soberbia, su violencia, el avasallamiento que hace de las voluntades ajenas, no son más que el resultado de un exceso de energía, la manifestación de una personalidad grandiosa y superior, los efectos no deseados del ejercicio pleno de su libertad y de su desordenada búsqueda del absoluto a través de los goces terrenos, objetivo que define su misión heroica y que justifica su conducta. A diferencia de los donjuanes clásicos, los donjuanes románticos siempre agradan, siempre hay algo en ellos que “seduce” al lector o espectador a la par que a sus víctimas ficcionales, sea su encanto personal y su energía irrefrenable –como ocurre en Byron–, sea la cabal grandeza que demuestran aun en el pecado o en la misma condena eterna –como ocurre en Espronceda o Baudelaire–, sea su condición final de enamorados sinceros o arrepentidos –como ocurre en Zorrilla o en Merimée–. Como héroe que en definitiva es, el Don Juan romántico no solo es ejemplar, sino también admirable, y lo es para su público como para sus autores, que no tienen más remedio que redimirlo al fin o al menos denunciar como injusta o pintar como desdeñable su condena¹⁴.

¹⁴ El proceso reheroificador de la figura de Don Juan comenzó, antes que en las creaciones originales de los autores románticos, en la interpretación que estos hicieron del Don Juan clásico, y muy especialmente a propósito del más grande y perfecto de todos ellos, el de Da Ponte-Mozart. Sabido es que durante el Romanticismo, y aun después a lo largo de buena parte del siglo XIX, el *Don Giovanni* mozartiano se representaba con la amputación de la escena final, precisamente aquella que confiere a la obra un cierre moralizante y que representa, tras los tintes oscuros y terribles de la escena previa en que el Convidado de Piedra se lleva al libertino a los infiernos, un contraste de luz y claridad y un explícito restablecimiento del orden largamente atacado y socavado por Don Juan. Los románticos preferían que el drama concluyese sin moralina alguna, sobre la figura enorme y potente de su héroe yéndose a la condena eterna, pero indoblegable y grandioso hasta en su perdición. Esta reinterpretación del *Don Giovanni* según los nuevos cánones ideológicos del Romanticismo fue presumiblemente iniciada por E. T. A. Hoffmann, devoto admirador del compositor salzburgués y autor de un relato sobre Don Juan que toma como pretexto precisamente una representación de la ópera de Mozart, pero se trata de una lectura que conoció y conoce larga supervivencia, inclusive hasta nuestros días, pese a su notoria contradicción respecto de los propósitos y carriles ideológicos netamente clásicos que presidieron la creación del libreto y la partitura; véanse, a modo de muestra, las opiniones de un *régisseur* actual y argentino, Sergio Renán, responsable del penúltimo montaje ofrecido por el Teatro Colón del *Don Giovanni*, en 1993: “La pasión de Don Juan

A poco de andar el siglo XX –tras la primera guerra mundial, según algunos, tras la gran crisis del año treinta, según otros– el paradigma de valores de la Modernidad es puesto en entredicho. Los grandes proyectos colectivos van mostrando su endeblez, y con el fin del optimismo y la fe en el progreso indefinido los ideales y las utopías empiezan a ser vistos según una perspectiva escéptica y desencantada. La libertad, de la mano del existencialismo, deja de ser la gran aspiración universal de la humanidad para convertirse en marca de soledad, de orfandad metafísica y de angustia; no se trata ya de un arduo bien por conquistar, sino de un hecho dado que determina una clara situación de anomia en el plano moral y social y de extravío en el existencial. Si bien subsisten a lo largo del siglo XX algunas soluciones voluntariamente anacrónicas que –con variado éxito artístico– rescatan la originaria raíz teológica del mito y la complejizan mediante un tratamiento romántico del protagonista, como en los casos del español Torrente Ballester y del argentino Marechal, el Don Juan característico de la centuria se impone la misión de reflejar, de un modo u otro, los variados matices de la crisis de la Modernidad. Pero ocurre que la mayoría de las soluciones propuestas para el Don Juan de la crisis observa un modelo que latamente podríamos llamar *deconstructivo* del arquetipo, y que consiste en una desmitificación tan feroz del personaje que éste acaba siendo cualquier cosa menos Don Juan. Tras la identificación romántica de los arquetipos donjuanesco y heroico, y ante la necesidad contemporánea de superar este último, el único camino encontrado parece haber sido el de una conjunta y correlativa deconstrucción de ambos arquetipos identificados como uno;

por la mujer es absoluta y muy profunda. Dije que él anhelaba un castigo divino: no solo eso, va en procura de la mujer más amada, de la más codiciada, de la definitiva: la muerte. Y en este sentido es un héroe eminentemente romántico. Hay un lazo muy estrecho entre Don Giovanni y la muerte. Ella es su prometida. Eso lo muestro en mi versión tanto al comienzo como al final” (BECCACECE, H., 1993: 55). Este personaje, encendido en ansias de absoluto y enfermo de thanatofilia, bien puede ser cualquier Don Juan romántico –el estudiante salmantino de Espronceda, por caso–, mas nunca el cínico y exasperantemente terrenal libertino de Mozart. El señor Renán, sencillamente, ha confundido a Don Juan con Tristán, y al hacerlo ha incurrido en un doble y gratuito anacronismo: en primer término respecto del contexto histórico e ideológico de los autores, previo y todavía ajeno al patrón romántico; en segundo término, respecto del contexto histórico e ideológico de él mismo como *régisseur* y de nosotros como su público, posterior e igualmente ajeno a tal patrón, signado como está por el nuevo *ethos* posmoderno que, según diremos, supone para Don Juan un proceso desmitificador y desheroificador.

así, y *a fuer de antiheroico*, el Don Juan contemporáneo –que parece definirse exclusivamente en relación con su inmediato predecesor romántico y no con el originario mito barroco– deviene llanamente *antidonjuán*. En un grado inicial y por demás banal de desmitificación, el personaje aparece mutilado en la mitad de su esencia –en rigor la más importante– referida al mitema del desafío a la muerte en instancia escatológica, de modo que queda reducido al papel de un vulgar corremujeres, simpático y trivial, todavía alentado por vagos ideales vitalistas a la manera romántica, pero dominado ya por un hedonismo mucho más insustancial, hijo del hastío o del *spleen* aparejados por la crisis; más que un cabal Don Juan se trata de un recocinado Casanova¹⁵, un profesional de la seducción y del sexo a quien la muerte o la dimensión escatológica no rozan ni en realidad ni en eventualidad; valga como ejemplo el dramón modernista de Francisco Villaespesa. En un segundo grado de mayor elaboración, Don Juan conserva de sí mismo apenas el nombre y la fama, pero su conducta lo convierte en un perfecto antónimo del seductor irreverente; sea porque se lo presenta en una vejez de impedimentos y arrepentimientos, consagrado al cultivo de la amistad, la filantropía y un estilo de vida signado por la mesura y la afabilidad –Azorín–, sea porque aparece como involuntario prisionero de una fama que detesta y que lo obliga a actuar conforme a lo que se espera de él, cuando en realidad su íntima esencia lo inclina más bien hacia una vida contemplativa y espiritual y a desear el verdadero bien de sus mujeres, a las que conquista para hacerles descubrir un amor que después, celestinescamente, se encarga él de que apliquen a otros hombres –Unamuno–, sea porque se trata en verdad de un espíritu racionalista cuyas verdaderas vocaciones son la ciencia y los placeres del intelecto más que los de la carne, y cuya compulsión por abandonar a sus sucesivas mujeres se debe, más que a versatilidad erótica, a que el erotismo le importa casi nada frente a otras cosas como, por caso, la geometría, que lo reclama con más fuerza –Frisch–. Estamos siempre, en lo esencial, ante donjuanes que *ya no transgreden*, sea porque han dejado voluntariamente de hacerlo al arrepentirse de su vida pasada, sea porque la transgresión que cometen es

¹⁵ La asimilación de Don Juan y Casanova como si se tratara de un arquetipo único, o a lo sumo de dos variantes en última instancia homologables dentro de un solo mito, es uno de los errores más frecuentes y graves de la exégesis sobre la figura donjuanesca. Su inviabilidad estriba precisamente en la falta de atención prestada al mitema del enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica, esencial para el diseño de Don Juan y absolutamente ausente en el de Casanova.

apenas un acto formal mas no una transgresión material o real, dado que se limitan, aun contra su íntima voluntad o profundo deseo, a cumplir con un rol que la sociedad o la tradición les imponen, y no puede transgredir quien, incluso bajo la apariencia de ataque a las normas objetivas, se comporta de acuerdo con lo que el cuerpo social que es supuestamente su víctima espera de él. Vemos, por lo tanto, que el nuevo Don Juan de la crisis de la Modernidad se inscribe en dicha crisis a costa de dejar de ser Don Juan, renunciando, por íntima convicción o por imposición del medio, a su esencial misión transgresora; la conducta donjuanesca acaba así diseñándose como su propia antítesis, y el único modelo de Don Juan hasta aquí elaborado para responder a los nuevos tiempos posmodernos parece ser ni más ni menos que una explícita o implícita negación de Don Juan mismo¹⁶.

Intentaremos, sobre las bases teóricas que acabamos de sentar, un recorrido por tres donjuanes representativos del teatro lírico. Dados los títulos propuestos, podría suponerse que pretendemos ilustrar con cada uno de ellos los tres momentos –el antiheroico, el heroico, y el antidonjuanesco– que venimos de distinguir en la evolución histórica del mito. En realidad, no será así, pues de las tres óperas por considerar solo la primera, el *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, encuadra acabadamente en los cánones del modelo antiheroico arriba descrito, en tanto el *Rigoletto* de Hugo-Verdi y el *Don Juan* argentino de Marechal-Zorzi presentan anomalías que los tornan decididamente irrepresentativos, respectivamente, de los modelos heroico del Romanticismo y antidonjuanesco de la posmodernidad en los que cabría situarlos por su datación, ya que ninguno de estos dos títulos cumple con lo que resulta propio de dichos modelos en lo atinente al mitema del enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica, toda vez que en la primera el Duca di Mantova no se enfrenta ni desafía, al menos conscientemente, a muerte alguna, con lo cual su figura parece asimilarse peligrosamente a la de un mero y devaluado Casanova, y en la segunda el burlador y seductor criollo parece encarnar, algo anacrónicamente, con su destacada espiritualidad, su ejemplar muerte y su posterior redención, antes el ya superado modelo heroico del Romanticismo que el antidonjuanismo vigente en el siglo XX. Habida cuenta entonces de estas anomalías, optaremos por centrar nuestras consideraciones acerca de los tres donjuanes operísticos mencionados en un motivo omnipresente en

¹⁶ Hasta aquí hemos seguido casi *ad literam* lo expuesto en nuestro trabajo de 2004 “Arquetipo donjuanesco y arquetipo heroico”, 386-395; *cfr.* GONZÁLEZ, J. R., 2008: 83-109.

la configuración del mito, que aparece diversamente tratado y explotado en cada caso y que permite alumbrar variadas y fecundas zonas en la exploración de su sentido profundo: el motivo del *doble*.

Ha sido el psicoanalista Otto Rank, uno de los primeros y más destacados discípulos de Freud, quien primero dedicó un largo estudio a la figura del doble –ya se encarna en las imágenes análogas, bien que no unívocamente homologables, de la sombra, el espejo, el retrato, la escisión del yo, el gemelo, el hermano o el personaje complementario–, y a su interpretación, tanto en los sueños cuanto en la literatura y las artes, como la representación de aquellos aspectos del propio yo que se revelan como idénticos al yo consciente, como anteriores o fundantes de él, como opuestos a él y aun contradictorios¹⁷, como ostensibles manifestaciones de un yo diurno y amado, como solapados afloramientos de un yo nocturno y temido¹⁸. Son precisamente los valores del doble como manifestación de los aspectos negados, reprimidos, temidos y opuestos del yo, los que el propio Rank pone de relieve en su análisis de dos figuras que, en su interpretación, *duplican* el yo de Don Juan: el criado, y el Comendador o estatua de piedra. Nuestras consideraciones siguientes harán pie en este punto de partida y buscarán aplicar los instrumentos analíticos y hermenéuticos de Rank a las tres óperas elegidas, cuyo tratamiento del motivo del doble se revela como muy variado, radica en personajes disímiles y arroja al cabo elementos de juicio que definen para cada obra, por sobre el mito común que las vincula, sentidos muy diversos.

* * *

¹⁷ “Qu’il s’agisse d’un Double en chair et en os [...], ou qu’il s’agisse d’une image séparée du Moi et devenue indépendante (reflet, ombre, portrait), nous voyons que l’état psychique d’une personne est représenté par deux existences distinctes, grâce à un état amnésique qui lui permet de se manifester sous deux formes distinctes, le plus souvent contradictoires. Ces cas de double conscience ont été observés cliniquement et ont trouvé leur utilisation dans la littérature” (RANK, O., 1932: 34); “Au début, le Double est un *Moi identique* (ombre, reflet) comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le *futur*. Plus tard il représente aussi un *Moi antérieur* contenant avec le *passé* aussi la jeunesse de l’individu qu’il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu’il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie” (*Ibid.*; 104).

¹⁸ *Cfr.* RANK, O., 1932: 120-121.

2. Don Giovanni (Lorenzo Da Ponte – Wolfgang Amadeus Mozart, Praga, 1787)

El texto italiano que Lorenzo Da Ponte redactó para Mozart, unánimemente considerado como una obra maestra de la libretología operística, no se basa específicamente en ninguna de las previas versiones dramáticas más conocidas del mito –Tirso, Molière, Goldoni, aunque es evidente que el autor conocía las obras de estos dos últimos–, sino que siguió muy de cerca el libreto que Bertati había preparado para la reciente ópera de Giuseppe Gazzaniga *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*. Da Ponte introdujo, con todo, algunas modificaciones al esquema recibido de su fuente, que dieron al producto final una solidez de estructura y una coherencia semántica mucho mayores: no solo convirtió a las tres mujeres engañadas por Don Giovanni –Donna Anna, Donna Elvira y Zerlina– de rivales en aliadas, sino que generó una primera instancia de castigo, fruto de esta alianza táctica, mediante la construcción del diestro *finale primo* del baile durante el cual el seductor resulta desenmascarado de todas sus tretas por sus víctimas; la supresión de personajes superfluos, como una cuarta mujer engañada, Donna Ximena, y un segundo criado, Lanterna, confiere a las damas restantes y al criado Leporello una dimensión y un peso más acentuados, y la adopción de estrategias de estilo tales como el incremento de la cuota seria y moralizante en desmedro de la farsesca, la sutilmente irónica a expensas de la brutalmente satírica, y las escenas dialógicas en detrimento de las monológicas, confiere a la acción una variedad, una riqueza, una dinámica, una vitalidad mucho mayores y condignas de una fábula que se funda, precisamente, en el activismo arrollador y en el vértigo insaciable de un libertino que jamás reposa¹⁹. De entre todas estas

¹⁹ Desde luego, y cual corresponde a una ópera del siglo XVIII en la que resulta indispensable brindar a los personajes momentos de soledad para la vehiculización de las consabidas arias, los monólogos no desaparecen del todo en este *Don Giovanni*, pero resulta sintomático que el protagonista, incapaz por naturaleza de la introspección y la reflexión que resultan propias del monólogo, canalice sus dos únicas y brevísimas arias a través de canciones que en absoluto monologan, sino interpelan como parte de una acción que se proyecta y se adelanta apenas mediante las palabras: el canto báquico *Fin ch'han dal vino*, en el que instruye a su criado sobre la fiesta orgiástica que debe prepararle, y la serenata *Deh vieni alla finestra*, en la que apela a una potencial nueva víctima para seducirla. El gran personaje monologante de la obra es, por contraste, Don Ottavio, contrafigura perfecta del protagonista tanto por su incapacidad absoluta de acción como por su pusilanimidad y grisura psíquica, y cuyos dos monólogos, *Dalla sua pace* e *Il mio*

magistrales innovaciones de Da Ponte prestaremos especial atención aquí a la construcción del criado Leporello como cabal *alter ego* del protagonista, conforme a la sabia explotación del mencionado motivo del doble.

Para Otto Rank, dos son los dobles de Don Juan en las diversas versiones del mito: el criado, y el Comendador o convidado de piedra; si el primero resuelve su función a través de un discurso cómico, el segundo lo hace mediante un discurso trágico, que alcanza su culminación en las escenas finales en las que ofrece al seductor una última ocasión de arrepentimiento y, ante la pertinacia de éste, se lo lleva a los infiernos; pero ambos funcionan como la negada conciencia moral del libertino, como la llamada reprimida de una obliterada e incómoda estructura superyoica que señala y denuncia cada uno de los excesos pulsionales del protagonista como moralmente malos²⁰. Si Don Juan se afirma en su omnipresente yo individual, criado y estatua le aportan, en ciertos momentos clave, la no reconocida dimensión de su yo social²¹. Los contornos rígidos y fuertemente arquetípicos del Comendador-estatua no le permitían a Da Ponte, claro está, ir demasiado más allá en el diseño del personaje, pues en él la mencionada encarnación del yo moral, social y legal del que Don Juan reniega debía construirse necesariamente de manera explícita, admonitoria y didáctica; en cambio, la tela que le ofrecía el criado significó para el hábil libretista varios metros adicionales de óptimo tejido dramático y psicológico, que supo aprovechar muy bien. En manos de Da Ponte, el criado Leporello convierte la función del doble –y esto es lo extraordinario– en algo perfectamente reversible, de modo tal que ambos personajes, amo y criado, alcanzando de a ratos idéntica estatura protagónica, establecen una relación especular en la que no resulta en absoluto claro quién dobla a quién, quién realiza los aspectos negados o temidos de quién, quién es el original y quién la copia.

Vengamos a la escena inicial del drama. Leporello monta guardia mientras su amo se encuentra con Donna Anna, burlándola bajo el disfraz del prometido de esta, Don Ottavio. la breve *arietta* del criado, previa a la irrupción de Don Giovanni, de su víctima y del Comendador, que resuelven el solo inicial en cuarteto, presenta la apariencia de una banal queja con

tesoro, expresan justamente su irresolución y su cobardía a la hora de vengar en el disoluto el grave crimen cometido contra su prometida Donna Anna.

²⁰ Cfr. RANK, O., 1932: 179-193.

²¹ “Il s’agit du conflit entre le Moi individuel qui n’admet aucun frein et le Moi social représenté par un père, un camarade, un domestique” (RANK, O., 1932: 189).

cierto resto de reivindicación social, un poco en la línea del precedente Figaro de *Le nozze*:

Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir;
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir!
Voglio fare il gentiluomo,
e non voglio più servir.
Oh, che caro galantuomo!
Voi star dentro colla bella
ed io far la sentinella!²²

El sirviente se lamenta de las fatigas que su patrón le impone día y noche, del escaso agradecimiento con que le paga, de la lluvia, del viento, de la pésima comida y del poco dormir que conlleva su servicio; todo esto podría ser una mera reivindicación de derechos serviles frente a la indiferencia de la aristocracia, pero los versos finales revelan otra cosa, y señalan que el verdadero motivo de la queja no es el exceso de trabajo mal remunerado, sino la envidia: el criado no quiere mejor paga o menor fatiga, lo que quiere es ser él mismo como su amo, dejar de servir y gozar de la vida con los mismos excesos y la misma impunidad de su patrón, esto es, “hacer el gentilhomme” y “estar ahí adentro con la bella”, como Don Giovanni, en vez de montar guardia. Da Ponte, desde el comienzo mismo de su texto, nos deja en claro que si Leporello es el doble de Don Giovanni, también Don Giovanni lo es de Leporello, y que si el criado revela lo negado y temido del yo del amo –los escrúpulos morales, las nociones de bien y de ley–, recíprocamente el amo revela lo negado y reprimido del criado –el deseo de convertirse también él en un gozador irresponsable y pulsional de la vida, sin mayor reparo en lo que la norma ética o la ley positiva vedan y castigan–. Los roles son, pues, perfectamente reversibles, y la simbiosis entre patrón y sirviente alcanza grados tales de insolubilidad como nunca antes en las versiones previas del mito.

El gran momento de lucimiento vocal e histriónico de Leporello en la ópera es, claro está, la célebre aria del catálogo. En ella, ante una atribulada Donna Elvira que llega a la ciudad para reclamar del libertino el cumplimiento de sus promesas, el sirviente despliega con enfermizo detalle la larga lista de mujeres seducidas y abandonadas por su amo, que

²² DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 45.

ascienden, en Italia, Alemania, Francia, Turquía y España, a la suma de *mille e tre*. Al hacerlo, pone de manifiesto una inequívoca admiración hacia Don Giovanni, pues su relato –tanto por lo que las palabras dicen cuanto por lo que la música de Mozart diestramente sugiere– no es el relato de un observador imparcial, la desapasionada narración de un testigo objetivo y prescindente, sino el encendido alegato en favor de la sorprendente gimnasia erótica de alguien a quien querría parecerse y a quien, ya que no se parece en las acciones, aspira al menos a parecerse en el deseo y el entusiasmo. El mero hecho de que se tome el trabajo de confeccionar, paulatinamente y a medida que su amo incrementa sus conquistas, la trabajosa lista, habla de la cabal *asimilación* de Leporello a las hazañas de Don Giovanni, que quiere ver como propias y con las que alardea ante Donna Elvira con la misma jactancia de pavo real con que el seductor despliega sus artes. Con el catálogo de Leporello, podría decirse, Da Ponte y Mozart dan el primer retrato conocido del hoy tan difundido tipo del *fan*, del admirador incondicional e irreflexivo de los ídolos populares del espectáculo o del deporte, generalmente coleccionador de fotos, objetos-fetiché o autógrafos que diseñan también ellos, a su modo, un catálogo de la trayectoria admirada, y cuyo fanatismo enmascara las más de las veces, según se sabe, una profunda frustración vital y el torpe mecanismo compensador de vivir vicariamente, a través del triunfador a quien venera, las emociones y las glorias que por sí mismo no ha sabido procurarse. Mozart, plegándose con genio al texto de su libretista, confiere al aria una estructura bipartita en la que al *allegro* inicial, en el que radican ante todo el entusiasmo del criado y su orgullo por servir a semejante prodigio sexual, y se expresa mediante un ritmo ágil y arrebatador la índole frenética de las aventuras que se reseñan en veloz sucesión y síntesis, sucede un analítico *andante* en el que se detallan, ahora con malsana morosidad, los pormenores del método y la técnica de conquista de Don Giovanni; es en esta segunda sección donde la asimilación plena del doble se verifica con mayor netedad, pues Leporello articula aquí cada palabra cantándola con un regodeo sensual –que no debe carecer en él, y es recomendación para intérpretes, de una contenida vulgaridad– y una carga de lujuria imaginada y de fabulado goce que hacen de él, en cierta medida, un cabal *voyeur* que, incapaz de una auténtica vida erótica, se erotiza a través de la representación interna de las seducciones de su patrón. Y no solo actúa aquí el criado como doble del amo mediante la asunción vicaria del placer sexual que es propio de este, sino que lo hace también asumiendo para con la ultrajada Elvira una inequívoca actitud de burla y humillación que

también lo asimilan a Don Giovanni, de quien imita –sin éxito– los modales galantes al narrar sus aventuras y sus métodos –la ironía mozartiana contenida en el *tempo di minuetto* de ciertos pasajes se endereza claramente a ese efecto mimético–, y cuyo ejemplo de burlador sigue y aplica al someter a la pobre dama a la renovada deshonra de tener que escuchar, referida a otras, la misma historia de oprobio ya padecida por ella. Incapaz de ultrajar mujeres por la carne, Leporello las ultraja por la palabra, y confía a la carne de su señor el cometido de realizar fácticamente lo que él apenas puede llevar a cabo discursivamente, pero la refinada perversión que demuestra en esta aria no resulta en absoluto inferior a la del protagonista: doble perfecto.

Una gran escena posterior ratifica cuando acabamos de decir, ya que vuelve a involucrar a Leporello y a Donna Elvira en idéntica pero más desarrollada aún situación de malsano ultraje vicario. Se trata de las instancias iniciales del acto segundo, en las que amo y criado intercambian sus vestidos y Don Giovanni, haciéndose pasar por Leporello, intenta seducir a la doncella de Donna Elvira. Pero lo extraordinario es que, a su vez, Leporello se verá en el trance de tener que responder como Don Giovanni al todavía no apagado amor de Donna Elvira, situación que Da Ponte y Mozart resuelven en un trío en el que el burlador, semioculto en la penumbra de la calle, pronuncia las mendaces palabras seductoras, Leporello ejecuta la condigna mímica gestual y eventualmente comenta la situación en apartes críticos, y la dama, desde su balcón, expresa un inocultable sentimiento de pasión por su antiguo e infiel amante, ya pronta a volver a caer en sus redes. Es esta una innovación absoluta de Da Ponte, inexistente en las versiones dramáticas previas del mito, que plantea el tema del doble en términos extremos y clarísimos: nunca amo y criado han estado tan identificados en un único personaje, nunca han mancomunado a tal punto sus acciones para configurar un único hecho de seducción, como en esta obra en colaboración por la cual corresponde a la mitad-amor el ejercicio de la palabra y a la mitad-criado el de la gestualidad –y adviértase, de paso, que es la solución exactamente inversa a la del aria del catálogo–. Sin embargo, falta aún lo mejor, pues más adelante, mientras Elvira abandona el balcón para descender y correr a los brazos de su amante, este deja solo a Leporello, urgido como está por aprovecharse de la distracción de la dama y volar a seducir a su doncella, y el criado debe entonces, cuando aparece Donna Elvira en la calle, arreglárselas solo y utilizar palabras propias para seguir adelante con la incoada tarea seductora; lo notable es que a tal punto el papel de Don Giovanni se le ha pegado y tan

profundamente ha asumido la identidad de su patrón, que las palabras le fluyen con la misma facilidad que si se tratara de este, y se entusiasma con una conquista que ya empieza a ver como propia, según confiesa en un aparte: *La burla mi da gusto*²³. Por primera vez, el frustrado Leporello está a punto de consumir en plenitud su condición vicaria, por primera vez está por hacerse realidad la tantas veces soñada y fantaseada vida de su amo, por fin su condición de doble podrá trascender el mero plano de lo verbal o lo imaginativo para acceder a las mieles de una conquista amorosa real y físicamente consumada: está atreviéndose así a lo que siempre temió o reprimió, a eso que admiró desde siempre en Don Giovanni pero que jamás osó asumir como conducta propia, trabado por los frenos de la moral o de las convenciones sociales. Y he aquí otro toque de genialidad de Da Ponte: es el gran maestro y modelo del pobre imitador, el propio Don Giovanni, quien le impide consumir la plena identificación que está por alcanzar, dando voces desde su escondite, provocando la huida de la pareja hacia puntos opuestos, y disponiéndose enseguida a cumplir con su inicial propósito: seducir a la doncella de Elvira con su célebre *canzonetta* con mandolina²⁴.

Quedan aún otras dos escenas donde el juego de dobles entre amo y criado hallará nuevos giros de sentido; una es la del cementerio y el convite a la estatua, la otra, la de la cena y el hundimiento final de Don Giovanni en los infiernos. Se trata de dos escenas de significación clave, porque en ambas interviene, además del sirviente, el otro doble del libertino: el Comendador, la estatua de piedra, sin que sus respectivas y diversas modalidades de “doblar” al seductor se mezclen ni confundan. En el cementerio, el amo relata al criado, con perversa complacencia, cómo estuvo a punto de seducir a una amiga de este, y ante la protesta de Leporello acerca de que bien podría haber sido su mujer, el seductor exclama *meglio ancora!*, riendo brutalmente²⁵. Es entonces que se escucha la voz de la estatua del Comendador, que le profetiza la muerte para antes del alba. Ambos dobles han entrado por fin en contacto: el criado ejecuta su rol cómicamente, y la estatua solemne y trágicamente, pero los dos amonestan a Don Giovanni de idéntico modo, señalándole lo inmoral de su conducta –Leporello– y las consecuencias posibles de tal conducta –la estatua–; el criado apela a la conciencia del pecador, a algún posible resto de escrúpulos éticos que pudiera haber en él, en tanto el Comendador apela

²³ DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 103.

²⁴ DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 102-104.

²⁵ DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 124.

a su miedo, al humano temor a la muerte; el primero corrige, el segundo amenaza, pero ambos representan dos aspectos de una única zona negada y latente del yo donjuanesco, aquello soterrado y reprimido, pero existente por fuerza en el fondo del corazón del seductor: la conciencia moral, y el miedo; cada uno de estos aspectos remite, inequívocamente, a uno de los dos elementos constitutivos del mito: la conciencia moral, a la burla o seducción de mujeres, y el miedo, al enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica. En el dúo que sigue, Don Giovanni intenta un juego maestro: poner en situación de diálogo e interacción a sus dos dobles, obligando a Leporello a que invite a cenar a la estatua, pero con cabal ironía, Leporello se resiste ahora a asumir su rol de doble, no quiere que el Comendador lo asimile a su patrón, y deja bien en claro al invitarlo que el verdadero autor del convite no es él, sino su amo: *Signor, il padron mio, / (badate ben, non io,)/ vorria con voi cenar*²⁶. Tampoco la estatua parece estar dispuesta a reconocer en Leporello a un legítimo doble de Don Giovanni, pues no le responde, y se hace necesario que el propio libertino le hable y la invite, para que ella acceda finalmente mediante un escueto *Sì!*

Si en la escena del cementerio los dos dobles de Don Giovanni repartían sus funciones asumiendo el criado la negada conciencia moral de su amo, y la estatua el igualmente negado temor a la muerte, en ocasión de la sacrílega cena dichas funciones aparecerán invertidas: será el Comendador quien, ofreciendo al seductor una última ocasión de arrepentimiento, apele a su dormida conciencia moral, y será Leporello quien, muerto de miedo ante el terrible diálogo que se desarrolla frente a él, represente con su terror la reprimida pavora de Don Giovanni ante las amenazas de muerte y de condena eterna. Los dos planos se manifiestan claramente diferenciados: por una parte, el severo, terrible diálogo del libertino con la estatua, y por otra, las acotaciones del criado que, más allá de su superficie bufonesca, apuntan a un grotesco de altas proporciones que la música de Mozart ha sabido captar con profética clarividencia. Ya no hay aquí una mera coexistencia o un simple contrapunto, según se ha dicho, de lo serio y lo cómico, sino una aterradora y visionaria fusión de ambas cosas. Los dos dobles del seductor, por fin, se han hecho uno, y por sobre las transitorias asunciones funcionales de cada uno, por sobre la moralización del Comendador y el miedo de Leporello, ambos configuran la pétrea representación bicéfala de lo que Don Giovanni ha negado con obstinación en su vida: la llegada inapelable de la muerte, que a un tiempo castiga la

²⁶ DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 127.

falta de moral, y causa terror. Incluso las frases de apariencia risueña del criado, que en lo superficial parecen descomprimir y atenuar la gravedad del momento, no hacen más que ratificarla y sancionarla con adicional fuerza; tal sucede con la réplica del criado a la invitación de la estatua a una segunda cena en el cementerio: *Oibò, oibò! Tempo non ha, scusate*²⁷, réplica que lejos está de ser una mera ocurrencia, y que apunta por el contrario al núcleo mismo de la situación de Don Giovanni: el tiempo se le ha acabado, su vida ha arribado a su desenlace impostergable. Con la muerte y la condenación del impenitente pecador, la estatua se desvanece en su función de doble, ya consumada, y Leporello, como él mismo dice en la moralización final, se marcha *all'osteria/ a trovar padron miglior*²⁸, libre por fin de la sombra y el mal modelo de su viejo amo y en condiciones, tal vez, de advenir a una propia identidad²⁹.

* * *

3. *Rigoletto* (Victor Hugo – Francesco Maria Piave – Giuseppe Verdi, Venecia, 1851)

La génesis del texto de *Rigoletto* es muy distinta de la del *Don Giovanni* mozartiano. El libretista Francesco Maria Piave no trabajó, como Da Ponte, sobre la base de un libreto anterior, sino directamente sobre una fuente literaria de prestigio, el drama *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, pero con la importante peculiaridad de que fue el mismo compositor, Giuseppe Verdi, quien, fiel a su costumbre de trazar por mano propia la estructura dramática de sus óperas, proporcionó a Piave un esbozo en prosa casi acabado del libreto, sobre el cual apenas le cupo al poeta llevar a cabo la tarea de versificar los diálogos ya establecidos por el músico. El resultado fue – como cabía esperar, habida cuenta del genio dramático de Verdi y de la insanable medianía poética de Piave– un libreto ejemplar en su diseño teatral, y bastante mediocre en sus versos³⁰, pero sobre todo, un producto estético largamente superior a la obra de Hugo, hoy olvidada frente a la siempre lozana vigencia de *Rigoletto*.

²⁷ DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 140.

²⁸ DA PONTE, L. – MOZART, W. A., 1982: 146.

²⁹ Cfr. GOLDIN FOLENA, D., 1976: 141-149; NOIRAY, M., 1976: 126-133; STAROBINSKI, J., 1976: 134-140.

³⁰ Cfr. MILA, M., 1992:49; ANDRADE, R., 1997: 14; GIULIANI, E., 1988: 8-16.

La figura del Duca di Mantova, sucedáneo verdiano del rey Francisco I de Francia de la obra de Hugo, es fácil e instantáneamente identificable como un seductor y un libertino, pero una recta condición de donjuán, conforme a los dos mitemas básicos que hemos señalado –la seducción o burla de mujeres, y el enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica–, pareciera no convenirle del todo, pues si por un lado sí seduce y burla mujeres, no adopta ante la muerte y el riesgo de condena eterna actitud alguna de desafío. La tesis que aquí sostendremos, empero, apunta a demostrar lo contrario y a postular la índole plenamente donjuanesca del Duca, con realización acabada de los dos mitemas constitutivos; lo haremos, en continuidad con nuestro previo abordaje del *Don Giovanni* de Mozart, haciendo pie en el motivo del doble, ángulo de análisis que, hasta donde alcanza nuestra información, no ha sido explotado debidamente en relación con esta ópera de Verdi, lo cual no deja por cierto de sorprender, ya que no caben dudas acerca de que este tuvo *in mente*, consciente o inconscientemente, el modelo mozartiano a la hora de diseñar su partitura, según pone en evidencia la melodía del *minuetto* del cuadro inicial, que sirve de fondo a la seducción de la Contessa Ceprano por parte del Duca, casi idéntica a la del célebre minué del acto I de *Don Giovanni* que acompaña la entrada de las tres máscaras en la casa del burlador.

Retomemos como punto de partida la analizada tríada que en *Don Giovanni* integran el seductor más sus dos dobles, el trágico –el Comendador o la estatua de piedra– y el cómico –Leporello–; es innegable que muy similar estructura se reproduce en *Rigoletto* en torno del Duca di Mantova y dos personajes que funcionalmente desempeñan roles análogos a los del Comendador y Leporello, respectivamente, el viejo padre ultrajado Monterone, y el siniestro bufón que da nombre a la ópera. Como el Comendador, Monterone ha sufrido la deshonra de su hija por parte del libertino, y reclama por venganza y reparación; como Leporello, Rigoletto asiste a su amo en sus andanzas, lo sirve bajo ropajes *a priori* cómicos en razón de su oficio de bufón, y mantiene con él una extraña relación de sometimiento, rebeldía, envidia y desprecio. Casi diríase que Rigoletto hace explícito lo que en Leporello se hallaba latente: la condición de víctima del sirviente respecto del amo, y el enfermizo vínculo entre ambos hecho de amor-odio, de rechazo-emulación. Todo lo que Leporello apenas insinúa, Rigoletto lo explora, todo lo implícito y velado en las arias del criado de *Don Giovanni*, tanto la inicial como la del catálogo, en el monólogo *Pari siamo* del bufón surge con horrible patencia. En este soliloquio –no puede llamársele aria, pues su estructura es más cercana al recitativo que a un

número cerrado— Rigoletto expresa en apariencia su semejanza o igualdad con el asesino a sueldo que acaba de cruzársele en la calle, Sparafucile: “Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale;/ l’uomo son io che ride, ei quel che spagne!” Sin embargo, la verdadera comparación subyacente, a la vez de igualdad y antítesis, es la que enseguida surge entre él y su amo poderoso, joven y seductor:

O uomini! O natura!...
Vil scellerato mi faceste voi!...
O rabbia!... Esser difforme... Esser buffone...
Non dover, non poter altro che ridere...
Il retaggio d’ogni uom m’è tolto... il pianto...
Questo padrone mio,
giovin, giocondo, sì possente, bello
sonnechiando mi dice:
“Fa ch’io rida, buffone!...”
Forzarmi deggio e farlo!...³¹

La oposición real no se da ya entre el hombre que ríe y el hombre que mata, entre Rigoletto y Sparafucile, sino entre el hombre que verdaderamente ríe, el Duca, y el que obligadamente debe reír cuando querría llorar, Rigoletto. Igual que Leporello cuando censura a su amo o se queja de él, cuando señala el contraste entre el *star dentro colla bella* y el *far la sentinella*, detrás de la antítesis sentada por el bufón entre él y su patrón se encuentra el inconfesado deseo de ser como el patrón del cual se queja, de poder, como el Duca, reír sinceramente, y de ser, en vez de *difforme* y *buffone*, también él *giovin* y *bello*. De esta soñada e imposible igualación, de este pulsional deseo de ascenso no ya solo social o estamental —como era en el arioso inicial de Leporello— sino etario, físico, estético, integral en suma, nacerá la tragedia del protagonista, pues ya que le resulta inalcanzable su utopía de equiparación *material* y *formal* con su amo, se contentará al menos con una auxiliar o instrumental equiparación *funcional*; de ahí el papel de secuaz y ayudante en las andanzas libertinas del Duca que, con malsana fruición, se aviene a desempeñar el contrahecho bufón: si no puede él mismo seducir y gozar mujeres, encantarlas con su propia belleza y juventud, como hace su señor, sí puede seducir y gozar asociativa y vicariamente, a través de este, a las mujeres que este seduzca y goce, y si no puede gozar de sus cuerpos y caricias, puede gozar de la

³¹ PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 62.

perversa satisfacción de haber colaborado auxiliariamente en su mancilla y en su desdicha. El mecanismo de velada admiración y emulación de aquello mismo que se finge censurar e impugnar, como se ve, es igual al que revela Leporello con su catálogo, solo que en este la perversión del goce vicario está atenuada o parcialmente exculpada por la inconsciencia, en tanto en Rigoletto todo es planeado y querido con calculada y resentida perfidia³².

Y es justamente esta perfidia la que pone en novedosa articulación – respecto del modelo mozartiano– a los dos dobles del libertino, a Rigoletto y a Monterone. Cuando este irrumpe en la fiesta del primer cuadro para reclamar ante el Duca por el honor mancillado de su hija, Rigoletto, conforme a la habitual moción suplantatoria de los bufones de corte, pero movido en lo profundo por su señalada envidia hacia su amo y su reprimido deseo de ser como él, asume en tono de burla la identidad del Duca y desde ella responde al padre ultrajado, sin advertir que él mismo es, además de bufón, un padre, que él mismo tiene una hija escondida por cuya virtud teme y a la que adora. He aquí el error, la falla moral máxima de Rigoletto: en el momento en que, ante el dolor y la deshonra de un padre ultrajado, debió identificarse con este y hacer causa común con otro humillado como él, el bufón olvida su condición paterna y solo es capaz de asumir su frustrada utopía de una juventud señorial, bella y arrogante, identificándose con su patrón y burlándose de la desgracia del viejo Monterone. También en *Don Giovanni*, en la escena del cementerio, el protagonista quiere arrastrar a su criado a una ejecución compartida de su ofensa sacrílega a la estatua, obligándolo a que la invite a cenar, esto es, forzándolo a identificarse funcionalmente con él, pero Leporello lo hace a desgano y compelido por su deber de obediencia, y deja bien en claro que el responsable del insulto es *il padron mio, / (badate ben, non io)*; Rigoletto, en cambio, decide por sí mismo suplantar a su amo en el insulto a Monterone, y le habla en una primera persona plural mayestática propia de esa nobleza y ese poderío que se complace, por un instante, en hacer suyos. Y si suyos son el señorío y el poder del Duca, y suyos el pecado y la culpa de este, suyo ha de ser también, en estricta justicia, el condigno castigo: por eso Monterone lo maldice, y traslada a la repugnante y degradada persona del bufón que se ha burlado de él la fuerza punitiva de una *némesis* que debía reservarse, en principio, para el seductor de su hija. Con su extremada operación identificatoria que lo ha convertido en un doble absoluto de su amo, Rigoletto pone a este completamente a salvo de la venganza y el

³² Cfr. ORCEL, M., 1988:138.

castigo del *fatum*, y atrae inconsciente e involuntariamente hacia sí la catástrofe final. Si el malvado bufón ha querido suplantar al libertino en el acto de ofensa y ultraje, habrá de suplantarlo asimismo, aun no imaginándolo, en el de la expiación de sus culpas. Y he aquí por qué el mitema del enfrentamiento a la muerte no alcanza al Duca: no lo alcanza porque ante la muerte, a diferencia de Don Giovanni, que se enfrenta a ella por sí mismo, el libertino verdiano interpone la figura vicaria de su bufón y de lo que este más ama, su hija Gilda. La muerte merecida por el Duca es enfrentada y sufrida por la pareja Gilda-Rigoletto, la una en carne propia y por meditada decisión, el otro en alma y en dolor por el sacrificio de aquella. El juego de espejos es magistral: cuando Rigoletto cree vengarse del Duca, es Monterone quien se venga de Rigoletto; la muerte que el bufón le prepara a su amo, es en verdad la muerte simbólica que aquel padre ultrajado ha preparado para él. La función de doble del sirviente respecto del patrón ha llegado a su *non plus ultra*: ya no basta con suplantarle en el deseo reprimido de mandar, de seducir, de agradar; ya no basta con asumir su voz y su discurso, ya no basta con colaborar con él en sus andanzas de burlador, ni con enmascararse para raptar para él a la Contessa Ceprano; todo eso podía hacerlo también Leporello –recuérdese la invitación a la estatua y su disfrazarse con las ropas de Don Giovanni para seducir a Elvira–; ahora, el sirviente suplanta a su amo en el momento supremo de la némesis y del castigo, no lo “dobla” ya en la ejecución del primer mitema, en los aspectos “agradables” del donjuanismo, esto es, en el seducir, burlar y gozar, sino en los aspectos terribles y escatológicos, en el padecer castigo, muerte y perdición. La suplantación del Duca por Rigoletto en la escena del ultraje a Monterone, de esta manera, reorienta por completo la historia del donjuán, quien no resulta ya castigado, sino impune y rescatado doblemente: por su víctima enamorada, Gilda, que se ofrece para morir en su lugar ante el golpe que prepara, por orden de Rigoletto, el sicario Sparafucile, y por el mismo Rigoletto, que sin advertirlo ni desearlo lo ha salvado al suplantarlo y al hacer por tanto recaer sobre sí mismo la maldición de Monterone.

En la raíz de esta original solución dramática, de esta intensificación y plenificación del rol del doble hasta las consecuencias más extremas, se encuentra la fatal confusión de Rigoletto respecto de sus dos dimensiones funcionales, la de bufón y la de padre. Ambos roles marcan en el personaje una escisión no solo funcional, sino ante todo moral, tal como el propio Victor Hugo había señalado en el prefacio de *Le roi s'amuse*: “Ainsi Triboulet a deux élèves, le roi et sa fille, le roi qu’il dresse au vice, sa fille

qu'il fait croître pour la vertu. L'un perdra l'autre"³³. En tanto bufón, Rigoletto es el maestro del Duca en el vicio; en cuanto padre, es el maestro de su hija Gilda en la virtud. Grave error, pues la función tradicional y ancestral del bufón no es servirse de la burla para secundar y aplaudir a sus amos, sino antes bien para reprenderlos y reconvenirlos en sus excesos y yerros. Rigoletto tiene una concepción equivocada de su oficio, por lo tanto, y de esa mala idea nace su desgracia, pues ante los delitos de su patrón no debió reír con complicidad y festejo, sino, conforme a la vieja misión de la sátira, *castigare ridendo mores*³⁴. Es lo que hacía, pese a su rendida admiración hacia él, Leporello con Don Giovanni: hacerle notar lo malo de su conducta a través del humor, de la observación ácida, ingeniosa, maliciosa, y es lo que arquetípicamente ha sido prerrogativa del bufón o del gracioso de corte: la plena libertad para enrostrar al gran señor vicioso lo que nadie más puede reprocharle. Pues bien, veamos hasta qué punto Rigoletto confunde estos parámetros funcionales y morales de conducta.

En primer término, lo dicho, no usa de su burla para reprender y amonestar a su señor, sino para secundarlo y aplaudirlo. Pero hay algo más, consecuencia directa de esta falla básica. Cuando el drama ya ha sido desatado y su hija ha caído víctima de su otro "alumno", el libertino Duca, Rigoletto cambia diametralmente su relación funcional con este, y de cómico secundador muta en trágico castigador, mediante la planificación de su asesinato. En otras palabras, usurpa la función vengadora que correspondía en justicia a Monterone, y la usurpa a destiempo, ya que debió ejercerla en solidaria hermandad de víctima junto a este cuando, en cambio, prefirió solidarizarse con el depravado Duca y burlarse del viejo padre. Cuando debió enderezar su burla contra su amo, lo hizo contra Monterone; cuando debió censurar, aplaudió; cuando debió ser maestro de virtud tanto para el Duca cuanto para Gilda, solo que "cómicamente" con uno y "seriamente" con la otra, disoció su moral en dos pedagogías antitéticas y

³³ HUGO, V., s.d.: 15.

³⁴ Cuando advierta Rigoletto que la conducta de su amo exige castigo, y no complicidad, y se disponga a proporcionárselo, adjudicándose inclusive prosopopeicamente dicha misión –*Egli è Delitto, Punizion son io*, expresa en el último acto (PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 136)–, caerá en dos nuevos yerros: primero, ejecutar ese castigo no mediante la burla y la sátira, cómicamente, como impone su oficio, sino trágicamente mediante un fallido intento de asesinato; segundo, decidirse a hacerlo cuando ya es irremediabilmente tarde, y los mecanismos de la maldición de Monterone están prontos a alcanzarlo a él con *lo stral di mia giusta vendetta* (PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 160).

enfrentadas, de modo que, como señala Hugo, el alumno de la pedagogía viciosa termina destruyendo a la alumna de la pedagogía virtuosa. El entramado, como se ve, es hartamente complejo, pues la escisión de Rigoletto en su moral y en su conducta, en su comicidad y en su tragicidad, define para el personaje una condición de –si cabe el término algo equívoco– *doble-múltiple*, que va mucho más allá de la de Leporello. Es doble-múltiple de su señor no solo porque asume a la vez las dos esferas que en Da Ponte-Mozart estaban separadas, esto es, la del criado cómico y el padre ultrajado trágico, sino porque su modo de duplicar al libertino es más rica y tortuosa que la de Leporello; este, en efecto, se limitaba a representar los aspectos negados o temidos de Don Giovanni –la ley, la moral, el miedo a la muerte y al castigo–, y apenas si sugería veladamente los aspectos manifiestos de la personalidad de su amo como, a su vez, negados o reprimidos en el criado –el ansia de vida señorial, la libertad sin norma, la seducción de mujeres–; contrariamente, Rigoletto dobla no ya lo negado u oculto en el Duca, sino lo mismo que en este es ostensible: su cinismo, su inmoralidad, su criminalidad, su asocialidad; por eso lo suplanta con enorme y enfermiza fruición en la respuesta satírica ante Monterone, por eso rapta –o cree raptar– para él a la Contessa Ceprano, por eso llega inclusive a extremos de maldad que el mismo Duca juzga excesivos, como cuando le aconseja encarcelar, exiliar o mandar decapitar al Conte Ceprano para librarse de él³⁵. Por eso, también, no pierde ocasión de paragonarse con su señor, sea suplantándolo mediante la burla en la escena de la fiesta, sea igualándose altivamente a él en dignidad cuando advierte a los cortesanos que, si llegara a venir el Duca, no le permitan la entrada, porque *io ci sono*³⁶, sea saboreando la ilusoria reivindicación de su poder frente al poder finalmente abatido de su amo, cuando hacia el final de la ópera, después de proclamar *Oh, come invero qui grande mi sento*³⁷, pone triunfalmente su pie sobre el cadáver de quien cree que es su señor, y exclama: “Ora mi guarda, o mondo.../ Quest’è un buffone, ed un potente è questo!.../ Ei sta sotto i miei piedi!... È desso! Oh gioia!”³⁸. También es Rigoletto doble-múltiple porque no se limita a serlo de su amo, sino lo es también, como queda dicho, de su *alter ego* Monterone, y aun su propia identidad aparece escindida en dos morales, dos funcionalidades y dos *modus vivendi* antagónicos que lo convierten en una especie de Mr. Jeckyll and Mr. Hyde en perpetua tensión.

³⁵ PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 44-46.

³⁶ PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 112.

³⁷ PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 152.

³⁸ PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 156.

Sabido es que la estética romántica persiguió como una de sus metas la fusión de lo cómico y lo trágico en la fórmula integradora del *grotesco*; la figura de Rigoletto, tras la huella de su modelo victorhuguesco, Triboulet, alcanza ese objetivo con innegable solidez, porque no se limita meramente a *alternar* lo sublime y lo ridículo, sino los hace coexistir en asombrosa simultaneidad y recíproca potenciación, y los refuerza por añadidura mediante otra correlativa *coincidentia oppositorum*: la de la bondad y la maldad, la ternura y la crueldad, el sufrimiento injusto y la capacidad de hacer sufrir injustamente. La plenitud de lo humano en su mixtura de grandeza y miseria, en suma.

Frente a este múltiple juego de espejos, que duplican por igual a Rigoletto y al Duca con las distorsiones y las riquezas mencionadas, ¿qué decir del propio libertino en cuanto figura espejada o doblada? También él ofrece facetas y matices similares, e inclusive podría afirmarse que en la construcción de este personaje Verdi ha ido más lejos que Hugo y ha logrado conferirle una esfericidad de la que carece el Francisco I de la obra original. Sin la grandeza de Don Giovanni, sin la estatura que le confiere a este el enfrentamiento desigual con la estatua de piedra y con los abismos del infierno, Francisco parece no ir más allá de un simple Casanova, de un joven inmaduro, irresponsable, encantadoramente amoral, ególatra y hedonista. Tal es, en efecto, el rey que sencillamente “se divierte” en la obra de Hugo, pero el Duca de Verdi es otra cosa. Como su doble Rigoletto, también él aparece escindido, no solo porque en la celeberrima *La donna è mobile* realiza una perfecta operación de transferencia, “desdoblándose” y proyectando en las mujeres la volubilidad y la inconstancias que él mismo ejerce³⁹ –sutileza psicológica que ya se encuentra en Hugo, por lo demás⁴⁰–, sino porque se trata de un amable canalla que conserva, con todo, cierta potencialidad para el verdadero amor, lo cual no ocurre con Francisco I. En *Le roi s’amuse* el rey literalmente *viola* a Blanche, la hija de Triboulet, acorralándola, encerrándola bajo llave y haciéndole ostensible fuerza, gesto que bastaría por sí solo para desclasificarlo como recto donjuán, toda vez que este burla o seduce, mas nunca viola; el rey sí lo hace con Blanche después de haberla seducido, en el acto precedente, bajo la mentida identidad de un estudiante, y sin que medie en el momento de abordarla sexualmente ningún consentimiento de parte de la joven. Verdi diseña en cambio otra escena más sabia. Suprime,

³⁹ PIAVE, F. M., - VERDI, G., 1985: 122-124.

⁴⁰ “Souvent femme varie,/ bien fol est qui s’y fie./ Une femme souvent/ n’est qu’une plume au vent” (HUGO, V., s.d.: 134).

con tacto dramático, la persecución y la encerrona bajo llave, y sustituye este cabal acto de violencia física y moral por una clásica aria tripartita que el Duca entona conforme a los cánones de la tradición, esto es, una sección introductoria de *recitativo*, una media de ritmo lento o *cavatina*, y una final de ritmo rápido o *cabaletta*. En esta aria –raro tributo a la tradición estructural del *melodramma ottocentesco*, en esta ópera tan innovadora en sus formas– el Duca manifiesta, ante la desaparición de Gilda –ignora aún que sus cortesanos la han raptado para llevársela a él– una sincera preocupación y un atisbo acaso de real amor por esa jovencita a quien se ha acercado para burlarla, y de quien ha quedado al parecer verdaderamente prendado: “Colei che prima poté in questo core/ destar la fiamma di costanti affetti?/ Colei sì pura, al cui modesto sguardo/ quasi spinto a virtù talor mi credo?”⁴¹ Cuando poco después sus hombres le informan que la joven lo espera en su cámara, el Duca ingresa en ella dominado por estos sentimientos, sin llave para encerrarla y forzarla, sin persecuciones previas, sin violencia alguna: adentro no está ya la ultrajada muchacha que se resiste a su fuerza, sino la enamorada que cayó seducida ante su discurso amoroso en el acto anterior, y que –cabe conjeturar– se le entrega ahora sin resistencia. Esta diestra modificación verdiana no solo esferiza la figura del libertino, haciéndolo menos odioso y reconvirtiéndolo de cínico y malvado violador en apenas un joven inmaduro y narcisista de sentimientos confusos, sino que torna por añadidura más creíble y verosímil el sacrificio ulterior de Gilda, cuando ante la muerte que prepara Sparafucile para su seductor decide interponerse y ofrecer su vida para salvar la de él. Salvo que admitiéramos en Gilda o en su modelo literario Blanche –lo cual en absoluto viene autorizado por los respectivos textos– una condición patológica de compulsión autodestructiva, no se entendería por qué la joven está dispuesta a sacrificar su vida para salvar la de aquel que la ha violado aberrantemente, y protesta hasta el final que sigue amando a quien le ha hecho esa horrible fuerza; en cambio, sí podemos admitir que siga amando al encantador estudiante que la conquistó con bellas palabras aquella noche en su casa, y que después le hizo el amor con su consentimiento, y que no le importe demasiado que ahora el falso estudiante coquettee con Maddalena y se muestre dispuesto a nuevas aventuras eróticas: pese a su inconstancia e infidelidad, el Duca ha dejado en Gilda el recuerdo y el poder de una seducción grata y de una noche de consentidos placeres, y no el de una persecución, un acorralamiento, un encierro con llave y una

⁴¹ PIAVE, F. M. - VERDI, G., 1985: 96.

violencia sexual. En cierto modo, y ya que de duplicaciones y paralelos venimos tratando, Gilda funciona aquí como equivalente de Donna Elvira en *Don Giovanni*, esto es, como una renovada encarnación de la seducida y abandonada que, con todo, sigue queriendo a su seductor, al punto de dar su vida por él. Al darla, Gilda salva al libertino de tener que enfrentarse a esa instancia escatológica que define en parte al mito donjuanesco, pero la instancia no queda abolida, sino transferida a la persona del doble, a Rigoletto, que al ver morir a su hija y al saber que muere por obra suya, pese a que armó al sicario Sparafucile pensando en otra víctima, recibe el peor castigo, peor aún que la muerte propia: el castigo de deber vivir en adelante con la culpa de la muerte de un hijo.

* * *

4. *Don Juan* (Leopoldo Marechal – Javier Collazo – Juan Carlos Zorzi, Buenos Aires, 1998)

Pasaremos brevemente por sobre el libreto que Javier Collazo preparó para el compositor Juan Carlos Zorzi, siguiendo muy de cerca la pieza original de Leopoldo Marechal a punto tal de conservar extensos pasajes de esta, textualmente inalterados. Marechal escenifica en su *Don Juan* una doctrina personal –bien que de obvias raíces platónicas– que había ya expuesto y defendido en el ensayo estético-metafísico *Descenso y ascenso del alma por la belleza*; en este breve y luminoso tratado se describe el doble movimiento del alma, que en una primera instancia se ve atraída por el amor de las cosas bellas contingentes, y en un segundo momento se eleva a la Belleza Absoluta de la cual aquellas participan y a la cual remiten; según este modelo teórico, el protagonista de *Don Juan* logra superar su atracción por la terrenal belleza de las criaturas y, merced a la intercesión salvífica de una de estas, Inés, accede al conocimiento y al amor de la verdadera Belleza trascendente⁴². Inés, la primera y única de las mujeres de don Juan que consigue hacerle descubrir la divina y superior fuente de donde mana la belleza que lo seduce, opera de este modo como un verdadero *punte* entre lo terreno y lo celeste, entre lo transitorio y lo perenne; no es a este respecto fortuito el hecho de que el nombre de la heroína remita directamente al modelo de la Inés del *Tenorio* de Zorrilla, ya

⁴² Cfr. COULSON, G., 1977: 63-68; GONZÁLEZ, J. R., 2006: 103-120; MATURO, G., 1999: 184-185; 1984: 106-107; RUBIONE, A., 1984: 28-30.

que esta juega un papel análogo de intercesión salvífica que convierte al drama en una especie de milagro medieval, muy alejado del planteo deconstructivo e inmanentista propio de los donjuanes contemporáneos, donde suelen estar del todo ausentes tanto el enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica cuanto la vigencia misma de cualquier dimensión religiosa.

Ateniéndonos a nuestro eje interpretativo, que es la figura del doble, debemos comenzar diciendo que el *Don Juan* de Marechal-Zorzi –que se ubica en un ambiente de campo argentino, presumiblemente el litoral santafesino, entrerriano o correntino, en época imprecisa– no incluye entre sus personajes un criado o servidor del seductor que pueda duplicar a este mediante una discursividad y una gestualidad cómicas o risibles, ni tampoco una estatua o convidado de piedra que encarne trágicamente dicha duplicación; el padre de Inés, don Luis, muerto a manos del seductor como el Comendador de las versiones clásicas del mito, no llega a erigirse en su doble, no solo porque su asesinato ocurre de manera involuntaria, sino ante todo porque el rol vengador o reparador del padre ultrajado se debilita enormemente en un contexto dramático en el que es la propia Inés quien asume en persona su propia reivindicación, y lo hace por añadidura no tanto en reclamo de su honor sexual, sino en clave religiosa, metafísica y espiritual de más largos alcances. No es por lo tanto en el doble-sombra o en el doble-espejo donde hemos de buscar la duplicación de este Don Juan criollo, sino –como ya veíamos seminalmente en la figura del Duca verdiano– en la escisión interna del propio seductor, que aparece en sí mismo como “doble” en razón de su partición moral y espiritual en dos vocaciones antagónicas: la que lo empuja al goce inconducente y múltiple de los deleites terrenos, y la que le sugiere la insalvable insatisfacción que dichos deleites proporcionan y le hace desear un deleite mayor y absoluto que no parece tener sede en esta tierra. Es el de Marechal-Zorzi el único donjuán de nuestra tríada capaz de introspección y de autocrítica, pues él mismo advierte el choque de sus dos personalidades, y permite que la segunda censure y reconvenga a la primera⁴³; su problema es volitivo, no

⁴³ “Inés, lo malo no está/ en dormir toda una noche,/ ni aun la noche de San Juan,/ junto al tronco de la higuera./ Ahora yo voy sabiendo/ cómo es la felicidad;/ es reposar junto al árbol/ de las flores que dan paz. [...] Lo malo es dejar la higuera/ y locamente volar,/ dejar que todos los vientos/ anublen el pensamiento/ y buscar en las criaturas,/ en todas ellas buscar,/ lo que ninguna posee/ para al fin uno quedarse/ con una sed sin saciar/ y el corazón bien reseco” (COLLAZO, J. – ZORZI, J. C., 1998: 49).

intelectivo: ve el bien, lo reconoce y advierte dónde está, pero no tiene fuerzas para seguirlo y ejecutarlo, y se abandona al mal por hábito, debilidad o inconsecuencia. Conforme a este planteo dicotómico, y muy en línea con el dualismo moral de cierto Romanticismo tardío que Marechal retoma y explota con su acostumbrado esquematismo algo mecánico, las dos mitades antagónicas de la personalidad de Don Juan encuentran espejo exterior en dos mujeres que lo reclaman desde las orillas opuestas de su propia escisión interna: Aymé, o la mujer-demonio, e Inés, o la mujer-ángel. Si la primera intenta perderlo y llevarlo a los infiernos, la segunda se propone –y logra finalmente– redimirlo y conducirlo al cielo. Pese a la puerilidad del planteo, fuerza es reconocer una cuota de originalidad en él: por primera vez en nuestros textos los dobles del donjuán no son ni padres ultrajados ni servidores envidiosos, sino las mismas mujeres seducidas, que, por añadidura, pasan de seducidas a seductoras, pues en la escena final de la Salamanca son ellas las que contienden por el alma del libertino, “conquistándola” con sus malas o buenas artes, con fines de perdición o salvación eternas. El clima de milagro medieval se ratifica a cada paso en esta extraña obra de fines del siglo XX, que más parece del siglo XII, muchísimo más conservadora y tradicional en su diseño, inclusive, que la obra barroca y contrarreformista de Tirso de Molina que da nacimiento al mito. La ideología católica y nacionalista tanto de Marechal como de Zorzi explican en parte esta fórmula tan poco inquietante de la leyenda, pero en modo alguno exculpan a la obra de su palmaria chatura conceptual y del virtual empobrecimiento al que someten a la figura del donjuán, cuyo carácter carece aquí de matices y de toda complejidad, enteramente explicado como se lo presenta a partir de una escisión de identidad que se resuelve no en términos psicológicos, sino meramente morales y –tal vez– metafísicos.

Clausuramos pues nuestro recorrido por las realizaciones operísticas del mito de Don Juan con esta obra extraña y anacrónica, que recoge y reedita en plena posmodernidad tanto el carácter apologético-cristiano y antiheroico de los orígenes barrocos de la leyenda cuanto el titánico y heroico temple de sus reformulaciones románticas, no animándose en cambio a un abordaje más acorde con las características de los donjuanes contemporáneos. En muchos aspectos, resultan más audaces y “modernos” el Don Giovanni de Mozart y el Duca de Verdi que este Don Juan argentino y sus esquemáticas mujeres, aunque quizás radique precisamente en esta debilidad del personaje, en esta evanescencia y difuminación suyas, un

cierto modo de ser cabalmente inasible, impreciso, fragmentario y opaco que define muy bien, al cabo, la condición posmoderna.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Roberto
1997 "Rigoletto, la primera culminación", *Teatro Colón Revista*, 45, pp. 14-17.
- AZORÍN
1922 *Don Juan*. Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.
- BAUDELAIRE, Charles
1974 "Don Juan aux enfers", *Poesía completa*. 7ª ed. Edición bilingüe francés-español. Barcelona: Río Nuevo, pp. 60-63.
- BAUZÁ, Hugo Francisco
1998 *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica.
- BECCACECE, Hugo
1993 "Don Juan, eterna seducción", *Teatro Colón Revista*, Buenos Aires, 9, pp. 52-56.
- BRUNEL, Pierre
1999 *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont (Col. Bouquins).
- BYRON, Lord
1994 *Don Juan*. Edición bilingüe inglés-español de Juan Vicente Martínez Luciano, María José Coperías Aguilar y Miguel Teruel Pozas; traducción de Pedro Ugalde. Madrid: Cátedra.

- CARRIÈRE, Jean Claude
2002 “Juventud de los mitos”, Bernadette Bricout (comp.) *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, pp. 25-45.
- COLLAZO, Javier; ZORZI, Juan Carlos
1998 *Don Juan, Teatro Colón Revista*, 50, pp. 44-56.
- COULSON, Graciela
1977 “*Don Juan*, drama metafísico de Leopoldo Marechal”, *Megafón*, 6, pp. 63-68.
- DA PONTE, Lorenzo; MOZART, Wolfgang Amadeus
1982 *Don Giovanni*. Libreto original en italiano y traducción castellana con estudio y comentarios de Xavier Pujol. Barcelona: Daimon.
- ELIADE, Mircea
1973 *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- ESPRONCEDA, José de
1992 “El estudiante de Salamanca”, *Obras poéticas*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Planeta, pp. 103-153.
- FRISCH, Max
1964 *La muralla china. Don Juan o el amor a la geometría*. Traducción de Alfredo Cahn. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIULIANI, Elisabeth
1988 “À travers la correspondance: un genèse mouvementée”, *L’Avant Scène Opéra*, 112-113, pp. 8-16.
- GOLDIN FOLENA, Daniela
1996 “L’art du librettiste. Da Ponte et la tradition italienne”, *L’Avant Scène Opéra*, 172, pp. 141-149.

- GONZÁLEZ, Javier Roberto
2004 “Arquetipo donjuanesco y arquetipo heroico”, *Actas de las Primeras Jornadas “Literatura, crítica y medios: Perspectivas 2003”*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 386-395. (Edición en CD-Rom).
- GONZÁLEZ, Javier Roberto
2006 “El ave en busca del canto: *Don Juan* de Leopoldo Marechal”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXI, 283-284, pp. 103-120.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto
2008 “En torno al «Don Juan» de Ramón de Campoamor: escándalo teológico y anomalía literaria”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXIII, 295-296, pp. 83-109.
- HUGO, Victor
s.d. *Le roi s’amuse. Lucrèce Borgia*. Paris: Nelson Éditeurs.
- MAEZTU, Ramiro de
1972 *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. 11ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- MARAÑÓN, Gregorio
1940 *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MARAÑÓN, Gregorio
s.d. “Don Juan. Notas para su biología”, AA.VV. *Cinco ensayos sobre Don Juan*. Valencia: Editorial Esperia, pp. 189-222.
- MARECHAL, Leopoldo
1998 *Descenso y ascenso del alma por la belleza, Obras Completas*. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Buenos Aires: Perfil Libros, vol. II, pp. 327-366.

- MARECHAL, Leopoldo
1984 *Don Juan*. Introducción y notas de Alfredo Rubione.
Buenos Aires: Colihue.
- MATURO, Graciela
1999 *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- MATURO, Graciela
1984 “El tema del mal en el *Don Juan* de Leopoldo Marechal”, *Megafón*, 14, pp. 91-110.
- MÉRIMÉE, Prosper
1913 *Colomba. La Vénus d’Ille . Les âmes du Purgatoire*.
Paris: Calmann-Lévy Éditeurs.
- MESLIN, Michel
1984 “El mito y lo sagrado”, LAURET, Bernard; REFOULÉ,
François. *Iniciación a la práctica de la Teología*.
Madrid: Cristiandad, vol. I, pp. 70-91.
- MILA, Massimo
1992 *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza.
- NOIRAY, Michel
1996 “L a construction de *Don Giovanni*”, *L’Avant Scène
Opéra*, 172, pp. 126-133.
- ORCEL, Michel
1988 “La royauté du fou”, *L’Avant Scène Opéra*, 112-113,
pp. 134-138.
- ORTEGA Y GASSET, José
1976 *El tema de nuestro tiempo*. 18ª ed. Madrid: Revista de
Occidente.
- PIAVE, Francesco Maria; VERDI, Giuseppe
1985 *Rigoletto*. New York: London-Poly Gram Records.

- RAGLAN, Lord
1965 "The hero of tradition", DUNDES, Alan. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 142-157.
- RANK, Otto
1932 *Don Juan. Une étude sur le double*. Paris: Denoël et Steele.
- RUBIONE, Alfredo
1984 "Introducción" a MARECHAL, Leopoldo. *Don Juan*. Buenos Aires: Colihue, 1984, pp. 23-35.
- SALINAS, Pedro
1958 "El nacimiento de Don Juan", *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, pp. 158-167.
- SAPETI, Adrián
1997 "Ensayo sobre el Don Juan", *Revista de psiquiatría forense, sexología y praxis.*, VI, 4, 2, pp. 185-189.
- SOLLERS, Philippe
2002 "Del mito a la realidad: Don Juan y Casanova", BRICOUT, Bernadette (comp.) *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, pp. 219-237.
- STAROBINSKI, Jean
1996 "Quali excessi", *L'Avant Scène Opéra*, 172, pp. 134-140.
- TIRSO DE MOLINA (atribuido a)
1997 *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo
1993 *Don Juan*. Barcelona: RBA Editores.
- UNAMUNO, Miguel de
1975 *El otro. El hermano Juan*. 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

VILLAESPESA, Francisco
s.d. *El burlador de Sevilla*. Buenos Aires: Castilla Molinero.

ZORRILA, José
1997 *Don Juan Tenorio*. Buenos Aires-Barcelona: Losada-Océano.

* * *

Javier Roberto González. Es Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Director del Departamento de Letras y de la Carrera del Doctorado en Letras de la Universidad Católica Argentina, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto Ordinario de Historia de la Lengua Española, Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”, y Secretario de Redacción de la revista *Letras*. En 2013 ha sido nombrado Decano de dicha Facultad (UCA). Se ha desempeñado asimismo como docente en la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la Universidad de Morón (Argentina), y como profesor invitado en las Universidades Nacionales de Cuyo y del Nordeste (Argentina), en la Universidad Católica “Sedes Sapientiae” de Lima (Perú), en la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), en la Universidade de São Paulo (Brasil), y en la Universidad de Zaragoza (España). Ha publicado libros de su especialidad en la Argentina y en España, entre ellos *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000), la edición de este mismo libro de caballerías (2004), *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2012, en prensa). Es autor de un centenar de trabajos de investigación publicados en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.

* * *