

## MITO Y LITERATURA (ESTUDIO COMPARADO DE DON JUAN)

**Carmen Becerra Suárez**

(Vigo: Universidade, 1997)

La aparición en un reciente catálogo de venta de libros —no es tan frecuente tratándose de textos editados por una universidad—, autoriza que reseñemos con algún retraso *Mito y Literatura (estudio comparado de Don Juan)*, de Carmen Becerra Suárez.

El primer capítulo examina el concepto de mito, en busca de justificación para su acostumbrada atribución a Don Juan. Del repaso a algunos intentos de definir el mito, con especial atención a Lévi-Strauss y Malinowski, se concluye en la distinción entre mitos orales y literarios, y a su vez, en estos, entre los anónimos frente a los de autor conocido. Precisamente, Lévi-Strauss, como señala la autora, pese a rechazar que su método sea válido para los literarios, lo ha ejemplificado con *Edipo* (p. 17). El paso siguiente consistirá en un planteamiento de un estructuralismo que diferencia entre rasgos comunes del mito literario, constitutivos de su carácter mítico, y rasgos específicos, que lo singularizan, cuya desaparición o restitución da lugar a lo que se llama desmitificación y remitificación (p. 25).

Este dispositivo permite, sencillamente, historizar el mito. A partir de este momento empieza la aplicación del método.

Es un acierto, creo, el no dar por supuesto el carácter mítico de Don Juan, pues ello llama la atención sobre la diferencia entre el personaje de Tirso de Molina y el mito propiamente dicho, cuyo nacimiento sólo es posible cuando se independiza de su primer padre, si es que lo es, lo que se plasma en su «capacidad para renacer transformándose [...] y en su plasticidad: por una parte es un relato abierto, permeable a las circunstancias de lugar y tiempo, pero sin perder su identidad primaria; por otra parte es un objeto común del que todos se apropian sin agotarlo jamás» (p. 28).

La historia que liga a Don Juan Tenorio con el mito de Don Juan atraviesa dos etapas, cuyo punto de inflexión es el *Don Giovanni* mozartiano, en la que se destacan dos factores: la progresiva consistencia de los personajes que rodean al héroe; y el hecho de que Don Juan es el héroe del instante, frente a la eternidad, simbolizada en la estatua (p. 32). Así se explica la evolución desde el drama de trasfondo teológico inicial, pasando por una primera desmitificación, hasta la remitificación romántica, operada al preferir la eternidad, y la nueva desmitificación, que da lugar al tipo, estudiado por la ciencia (p. 44). De especial interés, por su alcance estético, es comprobar cómo la refracción paródica operada por la *Commedia dell' Arte* (p. 38) sienta las bases para el Don Juan ateo de Molière; así como los efectos del cambio de género: del drama a la ópera, que provoca en la obra un necesario *ritardando* de profundas consecuencias, y luego, con el Romanticismo, a la novela y el cuento.

El segundo capítulo tiene de original el que, a diferencia de otros muchos estudios, no olvida el drama de Tirso de Molina, lo que le permite discriminar con precisión qué rasgos de éste han posibilitado el surgimiento del mito. Se discuten aquí las posibles fuentes, la autoría y la fecha, problemas irresolubles, pero de cuyo repaso se concluye en una paternidad anónima y colectiva que favorece el carácter mítico (p. 70). En un segundo momento se plantean las circunstancias históricas que rodean el nacimiento del *Burlador*. Tal vez lo más interesante de esta parte sea el resumen de la discusión teológica entre bañecistas y molinistas. No sólo nos asomamos a la historia espiritual del s. XVI, sino que comprendemos mucho mejor la afirmación de que, aunque en el *Burlador* sólo se encuentra el germen de Don Juan, ya están en él «todos los sentidos que irá adquiriendo con el tiempo» (p. 90): trascendencia, denuncia social, problemática relación con la mujer.

---

En el tercer capítulo, el más extenso, se persigue una explicación para la rápida difusión de Don Juan por los diversos países europeos. Ello obliga a repasar con minuciosidad una historia ya apuntada a propósito de las desmitificaciones y remitificaciones, pero desde otro enfoque, que no se centra ya en la dinámica estructural del mito, sino plenamente comparatista. Los lazos históricos justifican la pronta aparición de Don Juan en Italia, donde se acentúa el componente popular y cómico. Francia incorporará, haciéndose eco del pensamiento de los libertinos, el casi ateísmo que culmina en Molière. La pérdida de significación religiosa posibilita, pues, «la difusión del tema a otros países» (p. 114). Episodio importante es Molière, cuyo Don Juan es a la vez delincuente y pecador, y que, al aportar la figura de Doña Elvira, anuncia a Mozart y los desarrollos románticos.

De todas formas, el episodio más importante de esta parte de la historia es el *Don Giovanni* de Mozart y Lorenzo da Ponte, que no es el primer aprovechamiento musical del tema (pp. 124-128), pero sí el que crea una obra de arte definitiva y redonda, que da lugar al paso del mito barroco al romántico. Queda claro que la elección del libreto por Mozart no es caprichosa; que su *Don Giovanni* presupone a Molière y su Leporello es el más inolvidable de los criados; y que Don Juan recupera aquí la trascendencia originaria pero incorporando lo mejor de la evolución posterior. Desde luego, por muchas veces que se haya oído el segundo acto de este *drama giocoso*, la aparición del Comendador sigue resultando estremecedora, como firme la convicción de la secreta simpatía que la música de Mozart sugiere por su héroe.

Hoffmann será responsable de la «incomprensión que demostró el siglo XIX respecto a la ópera de Mozart» (p. 133), incomprensión fecunda, ya que produce el Don Juan romántico, que descansa sobre la sugestión de Doña Ana de Mozart, y que acaba por salvar a Don Juan. Coincide con el cambio de género: predominio de la narración. En relación con el mito romántico se estudian el «buscador del ideal», aspecto que enlaza con *Fausto*; el «amante irresistible», cuya máxima expresión es Byron; la centralidad de Ana, donde se evoca la leyenda de Miguel de Mañara, y donde aparecen Puchkin, Mérimée, Dumas, Espronceda y, por fin, Zorrilla, menos teológico, teatralmente eficaz y plenamente romántico.

La reacción antirromántica destruye al mito, al despojarlo de su trascendencia, y da lugar al tipo: es el fin de Don Juan y el principio del donjuanismo (p. 166). Aquí se categoriza lo irremediamente disperso, lo que facilita una amplia revisión de obras que van desde *Tigre*

*Juan*, de Pérez de Ayala hasta *Don Juan*, de Torrente Ballester, sin olvidar *Las galas del difunto*, de Valle (p. 215).

Con todo ello, ahora hemos intentado dar una idea del contenido del libro. Desde luego, sorprende que se haya conseguido organizar semejante selva. Tiene aquí el lector que antes no se hubiera acercado al problema una introducción que no oculta la complejidad de éste, y el ya interesado una completa síntesis de una materia extensísima. Nos presenta los rasgos constitutivos y la evolución del mito, al hilo del recorrido histórico. Ello es posible por haber escogido el método comparativo, gracias al cual queda claro que «es, pues, Europa y no España la que marca los hitos de la evolución de este personaje mítico» (p. 224). Lo que tiene la utilidad de sacar el tema de cualquier nacionalismo y abordarlo desde un punto de vista científico.

Hace años, yo comentaba en clase el *Don Juan* de Torrente Ballester, lo que me forzó a examinar algunas versiones del mito. Se me escaparon muchas cuestiones que ahora han quedado claras. La verdad es que hubiera sido una gran ayuda disponer de un libro como éste, al que hay que dar la bienvenida.

Fernando Romo Feito